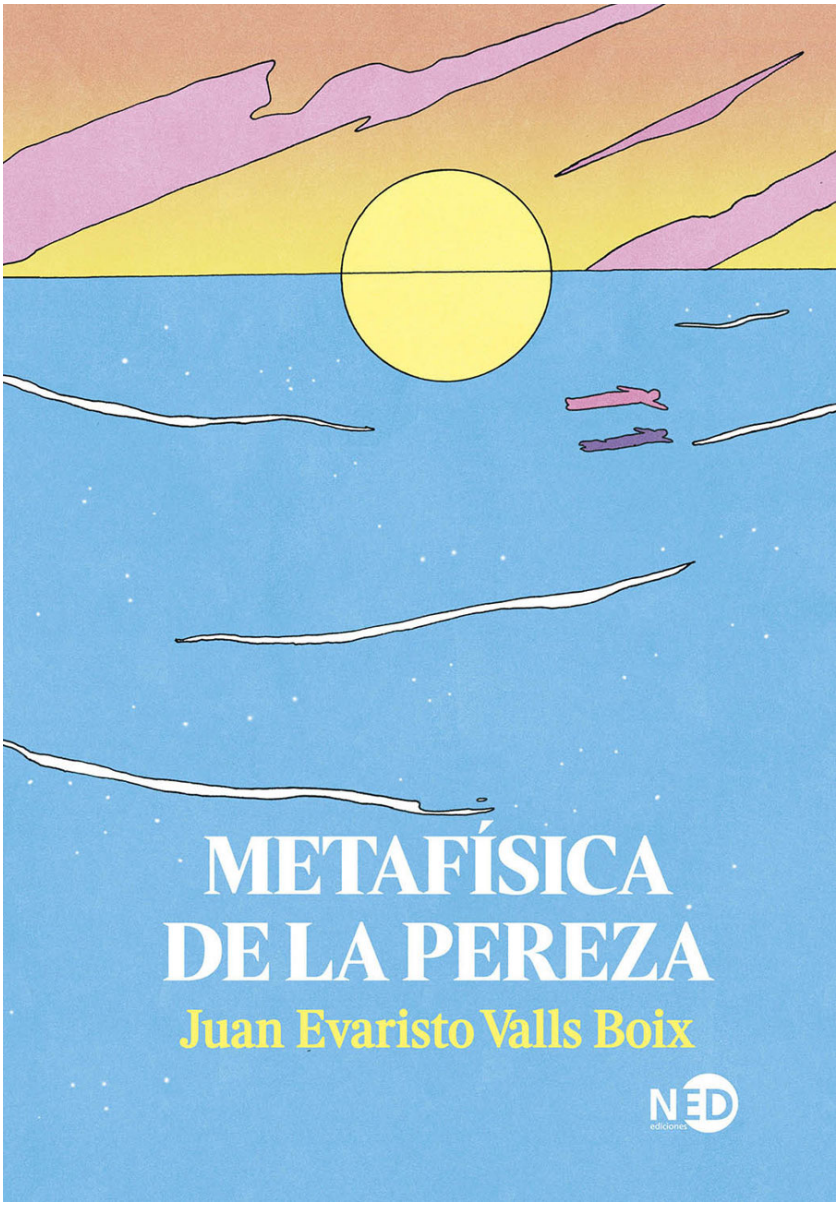
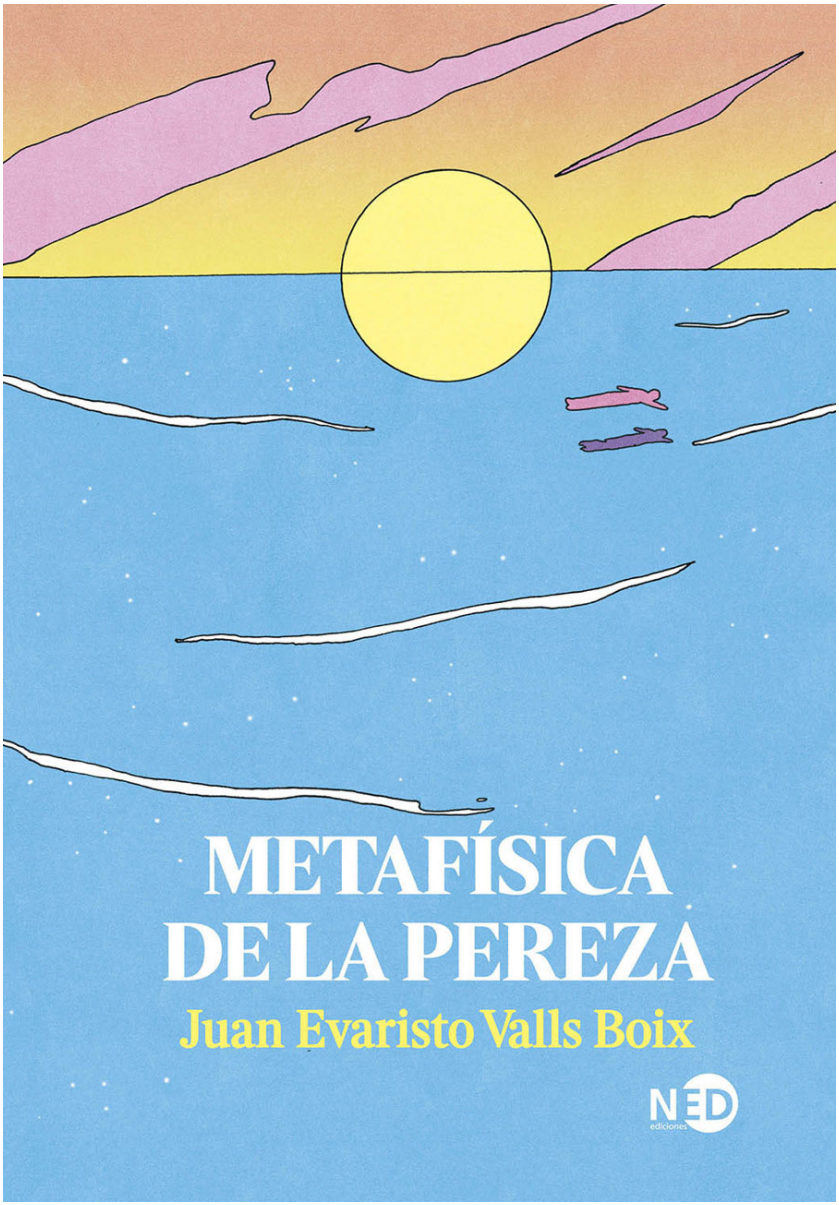

METAFÍSICA
DE LA PEREZA
Juan Evaristo Valls Boix
NED
ediciones


METAFÍSICA
DE LA PEREZA
Juan Evaristo Valls Boix
NED
ediciones

METAFÍSICA
DE LA PEREZA
Juan Evaristo Valls Boix
NED

Metafísica de la pereza

METAFÍSICA DE LA PEREZA

Juan Evaristo Valls Boix

NED ediciones

© Del autor: Juan Evaristo Valls Boix, 2021

© De la imagen de cubierta: María Medem

Montaje de cubierta: Camila González S.

Primera edición, febrero de 2022

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Ned ediciones, 2022

Preimpresión: Moelmo

eISBN: 978-84-18273-75-9

La reproducción total o parcial de esta obra sin el consentimiento expreso de los titulares del copyright está prohibida bajo el amparo de la legislación vigente.

Ned Ediciones

www.nedediciones.com

Para Evaristo, de Electrodomésticos Aitona

¿Qué conseguiré? El estado más rico: el anterior a la Creación.

Stanisław Lem

, Magnitud imaginaria

Índice

Nota del editor

Exordio

Fundamentación de la metafísica de la pereza

Cansancio

Incompetencia

Vacación

Interludio 1. Maisons de week-ends imaginaires

Decreación

Sueños

Interludio 2. Gonzalez-Torres, una imagen de la playa

Huelga decir ( )

Fiesta

Gratitud

Bibliografía

Nota del editor

Me encanta nadar, aunque nunca he conocido las técnicas de la natación. Bien pronto, los domingos, cuando la luz todavía no es amarilla, recorro la ciudad hasta bajar a la playa. Allí encuentro silencio, algunos lectores y paseantes con sus perros. Los más de ellos celebran su senectud. El resto aspira a celebrarla algún día.

Me desnudaba la última vez que acudí mientras perdía la vista en el mar. Un nadador solitario se complacía tumbado sobre el agua, mecido por las olas. Me sumergí y avancé hacia él a brazadas, con toda la lentitud que supe, con agua salada en la boca y en las orejas. Su calva octogenaria brillaba incandescente, sus ojos estaban cerrados, su rostro entremojado lucía una sonrisa leve, y pensé que así deben reír los durmientes, los estoicos, quienes han abandonado la gravedad o se han reconciliado con el olvido. Decir que estaba muerto, aunque fuera cierto, era un modo grosero de faltar a la verdad: los muertos se hunden con todo el peso de la vida que abandonan, este cuerpo flotaba en la superficie, tan lleno de aire, tan vacuo y tan gracioso, que por un momento quise trocar mis músculos entumecidos por la placidez de sus brazos, liberados al fin de la tensión y la fatiga. Desabroché la boya que llevaba atada a la cintura, la apreté a la mía, dejé al nadador vagando. Me retiré sin avisar a nadie.

He guardado como un extraño tesoro aquella boya fluorescente, y la miro de cuando en cuando en las noches de insomnio. Reluce imperturbable en el sillón en que me entregaba a la lectura, cuando aún tenía tiempo, los días en que podía pasarme horas enteras mirando a la pared y al polvo que iba cayendo sobre los muebles. Ahora soy adicto al teléfono, miro vídeos de cocina sobre recetas hipercalóricas, duermo con el ordenador sobre el vientre, veo series de asesinatos, deportistas y adolescentes. Todo eso en mi tiempo libre, cuando solo necesito estar disponible y revisar los mensajes cada pocos minutos. El resto del tiempo estoy trabajando en alguna oficina, pero he dejado de comprender la diferencia entre ambos tiempos, entre la libertad del tiempo y el tiempo que resta. A veces

pienso que la vida está en otra parte. Nunca recibo más de dos o tres mensajes, suele ser mi madre, o una newsletter con noticias sobre la educación por competencias en el siglo

xxi

. En esos momentos, en que no entiendo nada, miro la extrañísima luz que desprende el material sintético de la boya. Imagino que levanto la cabeza del teléfono para mirarlo por hastío, y porque el material de la boya, según informa la marca que la fabrica, es de «alta visibilidad», para localizar a kilómetros algún cuerpo flotante, feliz o exhausto, a punto de hundirse en las fauces del océano o de elevarse, extrañamente, hacia ninguna parte.

Supe después por una vieja amiga que esas boyas son también mochilas en que el nadador guarda sus enseres personales para llevarlos consigo mientras nada y despreocuparse ante posibles hurtos. Comprendí entonces una paradoja que me había acompañado sin saberlo todas esas semanas de contemplación insomne: la boya de mi difunto amigo, que se hinchaba aún con el aire de sus pulmones y la saliva de su garganta, pesaba más que cualquier bolsa de oxígeno. Corrí agitado por las calles de vuelta a casa, celebrando la intriga y la perturbadora virtud de la ignorancia, que me había reservado para más tarde un botín, una historia, el tiempo regalado de algo que nos llama y a la vez se esconde. Solté los enganches, abrí la cremallera, saqué un bulto insulso envuelto en plástico. Ni llaves, ni cartera, ni la medicación habitual de un octogenario. Creo que aquel señor jubilado se había preparado para la despedida, porque había elegido llevarse consigo al último baño, envuelto en el aire caliente de sus pulsiones, moviéndose en la cavidad vacua de la boya, un conjunto de papeles manuscritos. No eran un testamento, pero sí la palabra de un muerto, al que sentí el placer irrefrenable de hacer hablar, ahora que ningún compromiso con la realidad podía amenazarle.

He leído durante las últimas semanas aquellos papeles. Aunque desordenados e inconexos, todos ellos cantan con igual parsimonia las delicias de la inacción. «Si queremos conquistar el horizonte, comencemos por alcanzar la horizontalidad», se lee en un apunte al margen. «Y si no queréis conquistar el horizonte, podéis permanecer tumbados haciendo el vago y sin esperar nada, y todo quedará

resuelto», concluye con terquedad. Reconozco ahora —después, siempre después— que no había nada más obvio que un nadador escribiendo sobre la nada, que la natación es un simulacro discreto para recrearse en la ausencia de obra, tan peligrosa, tan temible, tan deseada. La lectura de este tratado fragmentario no me ha cambiado la vida, solo un libro de psicología aplicada podría hacerlo, pero me ha permitido desinflar la boya del difunto y guardarla en el armario, para así sentarme en el sillón y contemplar la devastación de una vida, la mía, que en su agitación y su estrés protocolario se ha tornado indiscernible de todos sus contrarios. He querido editarlo para prodigar la riqueza que uno encuentra en las cosas abandonadas, usadas y viejas.

Lectora, me disculparás por esta palabrería sin propósito. Saber hablar significa nunca poder hablar suficiente, decía un sabio, y yo trato de aprender a hablar, como aprendía a nadar, sin conocer las técnicas. Aquel manuscrito que ahondaba en la dilación y la incompetencia lo tienes ahora contigo, el fruto enigmático de la nada. He permitido que un profesor de Humanidades que conozco desde hace tiempo lo publique con su nombre, necesitaba puntos para constatar su importancia. Él me ha dejado firmar esta nota como editor, imagino que por gratitud, aunque él me ha explicado la conveniencia de incluir un sutil recurso de metaficción para excitar las opiniones y armar ruido. Si al final aspiro a quedarme flotando en medio de las olas con una calva deslumbrante y una sonrisa de durmiente, poco importa quién hable y quién firme. Después de todo, queda solo el vacío, y la playa, y algún cuerpo extraño agitado por el azar. Más me complace la desposesión que la propiedad.

Te dejo, pues, con esta pequeña ruina, que encontré nadando. Si te cansas de ella, siempre puedes abandonarla en una boya, para que otro flote con ella.

Tuyo y distante,

Víctor Ludens

Exordio

Escribo para los emprendedores, para los que persiguen sus sueños y quieren superarse, para los que van más allá y lo tuitean. Para aquellos que alcanzan metas, que quieren mejorar cada día, dar una versión más alta de sí mismos y batir récords, cumplir objetivos y culminar su vida, entusiastas, con el brillante premio de ser un absoluto competente en todo, o en especializarse. Escribo para instagrammers y youtubers, para oficinistas y smartworkers, deportistas e investigadores becados por el ministerio, para todos aquellos gustosos de vender el cuerpo, de explotar su imagen, de invertir su tiempo en una start-up, en una cita, en una serie. Escribo para todos vosotros, Symparanecromenoi, para todos los muertos en vida, deleitados en el gran banquete de la devastación de uno mismo, privados de todo, enamorados del trabajo, conmovidos por la carroña. Todos los que creéis en la dicha y la autorrealización y la plenitud, vosotros los runners de la existencia, todos los que vivís de modo aforístico y segregado, entregados a la intensidad de vuestra carrera de fondo, que jamás acaba, que os agita y estimula como la más alucinada de las pesadillas. Soy uno de los vuestros.

No he conocido desdicha más alta y más justa que la de mi marca personal, y a ella lo he sacrificado todo. Escribo en honor de ese fuego voraz que todo lo engulle, en honor de esa caldera insaciable que alimentamos con lo poco que somos para mantener el tren en marcha hacia la más sádica de las nadas. Escribo en su honor porque quiero apagarlo, porque estoy consumido, porque hoy la revolución no es ya ni el tren de alta velocidad que motiva y desespera la Historia, ni la palanca de freno que ha de accionarse para una violenta e inmediata interrupción de todo el orden de lo viviente. Hoy, muertos en vida, la revolución —si hay tal cosa— es un manso detenerse, una mínima placidez, una quietud tan lenta que confunde el movimiento con su ausencia. Hoy, moribundos, que la excitación es la norma, hoy, ese día sin término en que vivimos sin parar, el único gesto rebelde es el de no hacer nada. Aquello que no podemos imaginar y para lo que hemos perdido hasta las palabras que lo nombran.

Esa pobreza de experiencia es testimonio de la flaqueza de nuestro deseo, de lo mal que deseamos. Pues nosotros, workoholics, que destapamos la felicidad cada mañana, nosotros los creativos y los victoriosos, ansiosos y cafeínicos, hiperestimulados y hedonistas, alucinados por emprender y ser nuestros propios jefes; nosotros, que cantamos lo ilimitado y lo excelente, que somos éxito y capital humano, activos esenciales para esta empresa y cualquier otra; nosotros que recitamos Just Do It, y Don't limit your challenges, y Just Can't Get Enough: excelentes, excelsos, extraacadémicos; sobresalientes, sublimes, sobresaturados; políglotas y originales, resolutivos e innovadores, expertos y con iniciativa; máximos en todo; nosotros los excesivos, sobrecualificados, empleados por vocación; nosotros los enfermos de productividad, comunidad coworking de difuntos, prometedores y emergentes, óptimos y eficaces como una motosierra; nosotros, los que deseamos, somos indeseables para nosotros mismos; nosotros mismos somos insoportables para nosotros mismos: esto tiene un buen fundamento. No nos hemos amado nunca: ¿cómo iba a suceder que un día nos encontrásemos?

Tengo un presentimiento (n.º 39), y es que no tenemos fuerzas para rendirnos. Obsesos y estresados por el triunfo, hemos olvidado las estrategias del fracaso, hemos perdido el saber de la derrota y las artes de la renuncia, y resulta ya imposible detenerse. Nada nos hace más frágiles que esta incapacidad para la resistencia, conjugada con la absoluta sumisión al éxito y a la eficacia. Incapaces de decir no y de abrazar la ruina que nunca dejaremos de ser, sumamente intrincado se vuelve saber decir sí algún día a lo que en la vida no se mide y no se gana, que es lo único que puede amarse, por imperdible, más allá de la economía de la deuda y la victoria. Todo lo que queda al otro lado de los méritos y los mitos, de la perfección y las metas, ¿cuándo lo abrazaremos? Esa inmanencia alegre y deliciosa que solo en la quietud se alcanza, que solo degustamos en el reconocimiento de que no hay nada que hacer ni conquistar, de que el tiempo que aquí nos queda es prosaico y no está consagrado a ningún fin último, ¿cuándo la saborearemos? Es una locura, la vida es ausencia de obra, pero en amor se trata de locura y de ausencia. La vida huelga, y pese a ello seguimos aquí nosotros en la decadente fábrica de la infelicidad, engullendo identidades y propósitos magníficos, cualquier cosa con

tal de no asumir el mayor de los riesgos: mirar de frente a esa carencia, que es deseo y vulnerabilidad. No hacer absolutamente nada.

Con el afán de divagar y visitar los márgenes del mundo, allí donde todavía es habitable, he compuesto la siguiente metafísica de la pereza. Me he preocupado por no ser original y le he robado el título a Georg Simmel, esperando que su profético gusto por lo infraordinario me ampare y me proteja del éxito. No hay conjunción más contradictoria que la de un empresario de sí mismo escribiendo sobre la inoperancia, me dicen algunos. Se ríen, y con razón, cuando anuncio, en mi hiperactividad, una larga oda a la indolencia y un ensayo fatigado sobre la vagancia. Les respondo que no podría ser de otro modo, pues no es la escritura un territorio de constatación, ni un acta notarial. Antes bien, tiene la escritura algo de aventura —por eso la quiero—, y de una larga espera en que nunca sucede nada, y por ello mismo puede cambiar algo. Es un lujo y un despilfarro, pues no sirve a nada ni a nadie, y por ello Barthes la tildó de intransitiva: sin objeto ni función, no encuentro nada más improductivo, que además de ser intransitivo, es intrascendente e intransigente.

La escritura es esa renuncia a decir algo y aun así seguir la perorata, una prolijidad sin obra que en sus devaneos se parece a un paseo largo en las tardes de cielo raso, a un cangrejo de plástico, a unas vacaciones de uno mismo, a un comienzo mínimo, insistente y risueño. Se puede ser otro en la escritura, y devenir clandestino y hasta desaparecer. No nace del sentido el escribir, ni del presuntuoso gesto universal del libro, sino de la contradicción, y como celebración de la contradicción. Amo lo que no tengo, escribo lo que no soy. Es esa otra especie de verdad la que acontece en la escritura: una fiesta, una pereza cósmica, sin una realidad anterior que la comprometa ni una realidad posterior que se exija como su producto. Escribo y el mundo se para y pienso que ya es bastante. Dejar de ser, dejar de hacer. Escribir podría consistir en aprender a decir: ahora me rindo y eso es todo.

Symparanecromenoi, zombis de la vida, ¡tumbaos de una vez! Precarios de todas las naciones, ¡dejadlo ya! ¡Dejad de trabajar! ¡Dejad de enviar mails y programar alarmas! ¡Deteneos, insensatos!

¡Parad! O de lo contrario, el triunfo más grandilocuente se cernirá sobre vosotros y os aplastará con la tremenda furia de sus promesas.

Fundamentación de la metafísica

de la pereza

B.: ¿Es necedad amar? R.: No es gran prudencia.

B.: Metafísico estáis. R.: Es que no como.

B.: Quejaos del escudero. R.: No es bastante.

Del diálogo entre Babieca y Rocinante,

en El Quijote

Un día de febrero de 2007, Britney Spears cogió el coche y se fue a la peluquería. Quería abandonarlo todo, pero para eso tenía primero que destruir su imagen, hacerse otro rostro. Despojarse de su melena era la mejor estrategia —pensaba mientras ajustaba el retrovisor— para acabar con el vasto reinado de su nombre. Su carrera había comenzado en The Mickey Mouse Club, cuando todavía era una chica de once años que cantaba en el coro de una iglesia en Kentwood, Louisiana, el pueblo de dos mil habitantes en que nació. Cuando su imagen como niña dejó de ser lucrativa, llegó el momento de rentabilizar su sexualidad incipiente de colegiala católica. Le desabotonaron la camisa del uniforme, le acortaron la falda, multiplicaron su imagen para hacerla aparecer en las habitaciones de todos esos adolescentes noventeros que necesitaban darle un rostro a su confuso objeto de deseo: también a ellos su soledad les estaba matando.

La presencia de Britney, caliente y cándida, rubia y bronceada, arrasaba con la fuerza de un ídolo cuantas portadas, pósteres, modas y merchandisings encontraba a su paso. La envergadura de

su presencia solo era comparable con la velocidad de su agotamiento: portada de la Rolling Stone en 1999, encantadora de pitones en la MTV en 2001, cowboy Denim Denim a juego con su novio Justin Timberlake, Britney estaba en todas partes y no había nada que Britney no tocara. Y que algo fuera tocado por Britney, insidiosa brujería fetichista, suponía un encantamiento, un fuego sexual que hacía bailar el valor de todos los valores. La embriaguez de su capital personal crecía, exorbitado, más allá de los límites que contienen una vida. De camino a la peluquería, Britney cruzaba los semáforos unos segundos antes de que cambiaran de color.

La princesa del pop era una slave 4 U. Su fantasma, de juventud invencible, reinaba imperturbable en el imperio global del deseo. Todas sus canciones se alimentan de su vida y de su cuerpo hasta no dejar ni las raspas. Britney se casó en Las Vegas para anular el compromiso en cincuenta horas, se volvió a casar y filmó un reality para lanzar la carrera de rapero de su segundo marido, ingresó en un centro de rehabilitación para contener su consumo de drogas y alcohol. Lo abandonó en 24 horas. Asediada por una invasión constante, todo en su intimidad se desmoronaba, pero importaba más bien poco, porque la basura y la miseria también eran Britney, otro pedazo suyo que todo el mundo quería. Todo cuanto ella pudiera ser se volvía capitalizable, siempre había un deseo que se satisfacía con la imagen mutante de Britney: Britney sexy, Britney gorda, Britney flaca, Britney pop, Britney loca, Britney católica, Britney escándalo. Su silueta femenina era el significante vacío que corría, imparable, en el circuito hiperconectado de la industria libidinal: gimme more, gimme, gimme, more. Antes de girar la esquina para alcanzar el hair salon, Britney se acuerda de que tiene que poner una lavadora, después de todo.

Mientras conducía aquel día de febrero de camino a la peluquería, resonaba en su cabeza la misma pregunta que Blanchot se formulara en La conversación infinita: ¿cómo haremos para desaparecer? Raparse la cabeza, incluso cuando la peluquera se negó a hacerlo, y atacar a los paparazzi al volver a casa con un paraguas verde y largo como su alma, rabiar de ira, de euforia y de impotencia no bastó para liquidar la obscena presencia de su imagen. Su rebeldía se convirtió de nuevo en espectáculo, y su melena alcanzó el millón de euros en las subastas de eBay, hasta que la web canceló la puja

por no poder probar su autenticidad. Después de ser internada en diversos centros psiquiátricos, perder la custodia de sus hijos y el control sobre su patrimonio, sometida a la tutela legal de su padre, sus fans más sinceros seguían deseando en las redes que volviera a aparecer pronto, que la liberaran de una vez. Y sin embargo aquí liberarse y aparecer se habían vuelto opuestos radicales. Lo que Britney Spears había perdido era la clandestinidad.

El viernes 12 de noviembre de 2021 una jueza dictaminó que Britney ya no necesitaba ninguna tutela. Quién sabe si tal sentencia será la oportunidad para, al fin, volverse del todo anónima y anodina. Desde 2007, su afán por desaparecer se ha convertido en el rasgo paradigmático de una sensibilidad generacional, la sensibilidad de todos aquellos condenados a levantar su vida sobre el consumo de sus cuerpos.

Hay una canción de Britney que no puedo dejar de escuchar. Es «Work Bitch». Ideal para bailar, ir al gimnasio o pedir becas, su letra invoca insistentemente un vínculo entre trabajo y deseo, el mismo nudo que asfixió a una muchacha de Kentwood que dejó de existir por no poder desaparecer:

You want a hot body? You want a Bugatti?

You want a Maserati? You better work, bitch

You want a Lamborghini? Sippin' martinis?

Look hot in a bikini? You better work, bitch

You wanna live fancy? Live in a big mansion?

Party in France? You better work, bitch,

you better work, bitch, you better work, bitch

Los verbos «to want» y «to work» se reenvían el uno al otro, siendo el segundo la única respuesta concebible para el primero, y este

vínculo no solo responde a un prejuicio habitual del sentido común («success is not given, it's earned», etcétera), sino que también muestra, como un síntoma de nuestra cultura —que es la de Britney —, la genuina interiorización de una lógica de la productividad que reconoce que, para ser alguien, para valer algo, uno ha de realizarse: el trabajo, como producción de mérito, se torna la fuente de todas las formas de valor de la subjetividad, de modo que esta nada es, de nada sirve y para nada vale, si no emprende la larga gesta de trabajarse. Como Deleuze y Guattari criticaron en su Mil mesetas, el ser se constituye a partir de una carencia, una negatividad ontológica («want») que ha de ser colmada o satisfecha a partir de una producción («work»).

Esta es la gran enseñanza que obtuve de mis paseos por el supermercado mientras Britney me contaba su vida, de mis tardes de horas extra en la oficina y mis días de fitness, antes de encamarme largamente y mirar por la ventana: que era miserable a no ser que contara con un plan para ser o hacer algo, y que más me valía ir moviendo el culo. Mi integridad como ciudadano, como bomba sexual, como padre de la familia que no tengo, como amigo y amante, dependía de mi eficiencia, y de todo lo que trabajara en mi optimización, a cada momento y en cualquier lugar. Si quería un cuerpo caliente y un Masserati, y cientos de Martinis y un contrato laboral de mil euros, además de una gran mansión y un piercing en la oreja izquierda, y la versión Premium de Spotify y una cuenta pirateada HBO; si quería todas esas cosas, y también si no las quería, si no quería nada de nada porque estoy cansado de todo, igualmente me convenía trabajarme, actuar y actualizar, agitar mi cuerpo y, sobre todo, hacerlo mejor que el resto, realizarme mejor que el resto. O no hacerlo mejor, sino creativamente mejor: mover el cuerpo como nadie lo había movido nunca, para no competir en movimiento, sino en la originalidad del movimiento. No bastaba con trabajar, ni con hacerlo al máximo —así no se consigue un Lamborghini—. No era cuestión de cumplir con el deber, sino de avivar sin término la llama de lo inigualable. La creatividad, y no la norma, era la condena.

En estos términos, la operatividad se ha convertido en la estructura genuina de nuestro mundo contemporáneo, y Britney Spears en su profeta. Cualquier registro de nuestras vidas está moldeado por esta

íntima lógica que combina creación, competencia y productividad: el capital humano es sexual, intelectual, emocional, físico, metafísico, automovilístico y astrofísico. La tonada de Britney Spears comprende la aceptación generalizada de la explotación como autoexplotación y autoalienación, y así legitima una economía de la violencia que conforma el sujeto y está en juego microfísicamente día tras día, noche tras noche. Este mundo Want-Work en que la plenitud de la vida se conquista con la apoteosis de la sumisión, ese mundo tan nuestro y tan bello en que la subordinación se torna indiscernible de una idea de libertad, es quizá lo que inspiró a Giorgio Agamben a escribir que «el problema ontológico-político fundamental es hoy no la obra, sino la inoperancia» (2017: 474).

Es por ello que, alertados por la mala nueva de Britney, se vuelve urgente ir más allá de un simple elogio popular de la ociosidad y de una ética zanguanga de andar por casa para exponer una moral de la vagancia como filosofía pura de la siesta, esto es, como metafísica de las costumbres de la holganza. Pero si en este brete de la razón pura práctica la pregunta esencial ya no es «¿Qué debo hacer?», sino «¿Qué puedo no hacer?»; ya no «¿Qué es el hombre?», sino «¿Qué puede no ser el hombre?», la metafísica de la pereza que aquí nos proponemos fundamentar con grandilocuencia glitch y ánimo festivo no puede ser pura, ni universal, ni emprenderse con independencia de toda antropología particular. Si una metafísica de la pereza ha de liberarnos de lo que somos, y ha de constituir un programa de la deserción que nos brinde modos lúcidos y erráticos de articular una política de la resistencia a los imperativos laboriosos, la emancipación de la competitividad generalizada y la torpeza del baile, tal metafísica perezosa habrá de ser impura, híbrida, singular y situadísima. Se desarrollará en el sofá o en la playa, en columpios o en parques.

Esta metafísica ha de ser como la maquinilla con la que Britney se rapó la cabeza para tocarse las ideas. Si el amor se hace, la pereza se deshace; si el amor todo lo puede, la pereza todo puede no hacerlo. En la metafísica de la pereza, nuestras capacidades no están al servicio del trabajo o de la victoria, sino del abandono y la rendición. Reconoce, con Simmel y en nombre de Britney, que «aspirar a la pereza es lo que guía toda evolución superior» (2007:

100), y que es un prejuicio grosero de la razón entregarse a la operatividad y tratar de colmar un vacío y saturar un espacio en blanco que, siendo constitutivos de la vida, permanecerán siempre abiertos y ridículos, como una bragueta con la cremallera estropeada.

«No nos dejemos cegar por la apariencia de inquietud y actividad con que el mundo de los hombres acalla lo más íntimo [...]. Toda actividad no es más que el puente entre dos perezas y toda cultura se afana para hacerlo cada vez más corto», exclamaba Simmel (ídem). La metafísica de la pereza se yergue, pues —o, mejor, se tumba—, como una política y una poética de la vacación, donde el deseo no es ya una pregunta que pueda ser resuelta por el trabajo, sino una persistente afirmación de la vida en su inmanencia, la fiesta que se inaugura tras un clamoroso «Preferiría no hacerlo». Pensar es decir no, y la metafísica de la pereza empieza con esta rebeldía: resoplar, bostezar, roncar es decir no. Reír es decir sí, y solo después de bostezar o dormir puede uno reírse a gusto. Nuestra ética de la vagancia se fundamenta sobre esa holgura que hace de la vida algo ajeno e irreductible a cualquier obra que se reclame como imprescindible. De ahí que sea banal y hasta infraordinaria, y que la impureza sea su oportunidad. La pereza es el interesse de la metafísica, pero también es el reclamo ante el que cualquier metafísica naufraga. Sí, esta metafísica no es un programa ni un sistema, porque acaba con una carcajada, a la hora de la siesta, en una pista de baile.

De ahí que, cuando la batería del móvil se consume y dejo de escuchar a Britney, no pueda sino concebir esta metafísica, que así se fundamenta, como una coreografía de dos pasos. En el primero, la metafísica es, como la definía Tiqqun, una ciencia de los dispositivos (2009), una exposición crítica de todos aquellos dispositivos que constituyen las relaciones contemporáneas de competitividad y productividad que hacen de nuestra vida una desgracia. En el segundo paso de baile, la metafísica de la pereza compone un imaginario de la inoperancia, un repertorio de todas las estrategias para descansar, para desaparecer, para decir no, para parar. Una biblioteca de personajes, historias y palabras que nos enseña a leer de otro modo el tiempo muerto, de manera que este no sea ni estúpido ni imposible, sino vivido. En el primer paso de la

coreografía, pensar es decir no; en el segundo, vivir es decir sí: sí, ¿a qué? A nada, claro.

§1

Laval y Dardot han concebido clásicamente el neoliberalismo como «la nouvelle raison du monde», esto es, como una racionalidad gubernamental que articula la subjetividad contemporánea, y que por ello no es solo un sistema económico o un modo de organización macropolítico: consiste, antes bien, en la instauración de la lógica capitalista de maximización del beneficio como la matriz que configura cualquier aspecto de nuestras vidas. Cualquiera de nosotros no aspira a la mediocridad, sino a la excelencia, no busca cumplir con el deber y alcanzar la normalidad, sino satisfacer sus deseos y su singularidad: ha sustituido la iglesia por el Mickey Mouse Club. Lo extraordinario, y todas las variedades del exceso, se ha tornado la medida —sin medida— que motiva y excita nuestra cotidianidad. Y ello conlleva, en términos de Laval y Dardot, que «la racionalidad neoliberal tiene como característica principal la generalización de la competencia como norma de conducta y de la empresa como modelo de subjetivación» (2013: 15). La existencia se convierte en una carrera, pero en esta ocasión gana quien más disfruta, quien más consume, quien más se excita. Es muy extraña, esta presión de lo máximo. Nos convierte en deportistas del deseo.

Diversos investigadores se han preocupado por mostrar recientemente los modos en que estos principios de competencia y productividad transforman nuestras formas de vida y alteran las condiciones mismas de la experiencia. Mark Fisher ha señalado en «La privatización del estrés» (2019: 190) algunos rasgos de la subjetividad neoliberal, que se desarrolla según patrones de eficiencia empresarial, esto es, como «capital humano». La generalización de la eficiencia, entendida como la búsqueda constante de un plus de goce, inserta al individuo en un proceso de subjetivación a través del exceso de sí respecto de sí mismo, esto es, a través de la superación indefinida de sí mismo (Laval y Dardot, 2013: 361), como Britney en los escenarios. La subjetivación deviene un proceso de superlativización o de optimización. Ello

implica una redefinición de las coordenadas de nuestra sensibilidad, empezando por el espacio y el tiempo. Fisher describe el cambio del primero al reconocer que: «El ciberespacio vuelve obsoleto el concepto clásico del "espacio de trabajo". En un mundo en el que se espera de nosotros que podamos responder a un e-mail de trabajo casi a cualquier hora del día, el trabajo no se limita ya a un lugar o un horario. No hay escape, y no solo porque el trabajo se expande sin límites. [...] No pueden irse de vacaciones sin llevarse la oficina a cuestas» (2019: 190).

El trabajo se vuelve ubicuo y asume las dimensiones de la existencia entera. Ello no solo implica que uno puede trabajar en cualquier momento y lugar, o que la sumisión contemporánea sea una sutil y asfixiante plena disponibilidad; no solo el trabajo coincide con la vida, sino que la vida se resignifica en todos sus aspectos como trabajo, esto es, como una producción de plusvalía, como una incesante generación de goce que deviene el criterio de lo que uno vale. Por ello, el primer sabor de esta gramática de lo superlativo es un constante sentimiento de fracaso, pues el territorio de la suficiencia raramente llega a conquistarse. En todo momento podríamos haber disfrutado más, podríamos haber estado en un sitio mejor, aprovechado más el tiempo o practicado más deporte; podríamos haber hecho algo de más provecho, o más saludable, o más ético y solidario, o más excitante o más cool o más inolvidable. Por muy intenso que haya sido el viaje, hemos perdido el tiempo. La insatisfacción es tan constante como la fatiga en la era del trabajo ubicuo.

En paralelo a esta expansión de la lógica productiva que describía Fisher, que volvía indiscernible lo íntimo de lo laboral, Jonathan Crary ha estudiado la progresiva adecuación de nuestra concepción del tiempo con esta dinámica de lo máximo. La temporalidad neoliberal no es ya, como en el Debord de La sociedad del espectáculo, una estructura pseudocíclica que promovía el crecimiento progresivo de la producción, sino algo más. Allí, el sujeto capitalista asimilaba sus modos y horarios a los de la fábrica, en una falsa naturaleza que imponía el rutinario bucle métro-boulot-dodo como bajo ostinato de todas nuestras andanzas, asimilándolas a un engranaje. Lo que observa Jonathan Crary a propósito de la temporalidad neoliberal es bien distinto. Hoy la

existencia entera se coordina con la fórmula 24/7, la expresión de la absoluta disponibilidad, en que no hay límite cultural ni biológico que contenga las exigencias sobre uno mismo. La vida entera deviene una fiesta infinita, una existencia hiperestimulada en que el baile no cesa.

De ahí la inteligencia de Becky G., que imaginó en una de sus canciones una party que duraba 24/7: reconocía, quizá sin saberlo, que el tiempo de la seducción, el baile y la producción del goce ha dejado de ser parentético o puntual. Este ritmo se expande para llegar a alcanzar las medidas de una noche sin tregua ni sueños, para que situemos nuestra actividad en el insomnio y mantengamos en todo momento la estimulación: a todas horas concernidos, a todas horas pendientes, a todas horas preocupados y alerta. El infierno no tiene la forma de una cena burguesa de la que es imposible escapar, sino de un baile frenético lumpen que mantiene al cuerpo en un éxtasis permanente y compulsivo. En términos de Crary, «la temporalidad 24/7 es un tiempo de indiferencia [...] En relación con el trabajo, propone como posible e, incluso, normal, la idea de trabajar sin pausa, sin límites. Está en línea con lo que es inanimado, inerte o lo que no envejece. Como una exhortación publicitaria, decreta la absoluta disponibilidad [...] ahora nuestros cuerpos e identidades asimilan un exceso en constante expansión de servicios, imágenes, procedimientos y productos químicos» (2015: 21).

Esta ubicuidad expansiva, y no el círculo del ciclo ni la línea del progreso, es la forma que adopta la sensibilidad en la era neoliberal. La maximización del beneficio propia del capitalismo absorbe todas las regiones de la existencia, de modo que el spinning del gimnasio se asemeja al multitasking del despacho, al horario de guardia del sanitario y a los timings del turista. Concentración múltiple y excitación continua, tal es el perverso imperativo de estos tiempos, y la alegría es el mayor de sus deberes, toda vez que son las emociones positivas las que garantizan, mediante la continua revolución del deseo, la competitividad y la eficiencia de los emprendedores.

En estas nuevas coordenadas espaciotemporales en que la subjetividad se desenvuelve como una empresa de autosuperación

sin término, Eva Illouz ha acuñado la noción de «capital sexual» como una variante particular del capital humano que reconoce esta maximización del placer como forma de autorrealización. Illouz ha dado palabras al inmenso malestar de Britney: observa que la afectividad también se ha convertido en un vasto ámbito de superación y explotación de las relaciones sociales, y en esa medida constituye un valor para el crecimiento personal. El capitalismo emocional de nuestros tiempos, siguiendo a Illouz, supone que la sexualidad se convierte en una cualidad explotable que es mejorable y que puede reconocerse en términos de empleabilidad. En el ensayo El capital sexual en la modernidad tardía, en coautoría con Dana Kaplan, Illouz considera que «el capital sexual tardomoderno no se refiere totalmente a jerarquías de deseabilidad erótica en la sociedad y los sistemas de intercambio resultantes [...] más bien vemos este tipo de capital sexual como una variante del capital humano [...] Eso significa que la propia vida sexual —las experiencias, los afectos y deseos sexuales— se convierte en una fuente de valor en sí misma, e incluso puede ser utilizada en el empleo» (2020: 32).

Estos rasgos de la sensibilidad neoliberal definen esa paradoja contemporánea de subordinarse a través de las exigencias de la libertad, de sentirse atrapado por no poder dejar de actuar. Si es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo, es también más sencillo evocar el apocalipsis que el fin de la autorrealización. Hemos alcanzado una pobreza de experiencia tal que se torna hoy imposible concebir formas de vida allende la lógica de la competencia y el rendimiento. La inconsciencia con que habitamos esta cosmovisión, en que lo improductivo y lo incompetente resultan intolerables, confirma su triunfo como ideología. En este sentido, nuestra pobreza de experiencia se mide por la falta de medios para desarticular estas formas de dominación, pues nuestros conceptos y estrategias para la disidencia y la insumisión vienen provistos por la misma gramática de la operatividad. Como Slavoj Žižek ha valorado en más de una ocasión, carecemos del lenguaje para expresar nuestra falta de libertad (2002: 1-3), es decir, los medios políticos y sensibles para definir la especificidad de nuestra alienación y articular, en consecuencia, una emancipación perezosa, una sublevación pasiva alternativa al imaginario del proyecto y la realización. No tenemos

palabras para decir nuestro malestar, ni medios para armar vidas alternativas a la existencia empresarial. De ahí que, como Britney, no podemos escapar de la agotadora presencia de nosotros mismos.

En este atolladero, en chándal y con la cabeza rapada, una política de la acción o del empoderamiento resulta del todo inservible para nuestra empresa: el problema mismo es tener una empresa y una obligación de actuar, y ver una tara, la insuficiencia de rendimiento, donde solo hay una condición. Nuestros objetivos no pueden ser la realización o el progreso, sino que aspiramos a suspender los objetivos. Aspiramos a la lentitud y a la placidez del domingo, aspiramos a tumbarnos, a abrazar nuestro límite, a descansar. De hecho, ya es hora de dejar de aspirar: preferimos respirar. Nuestras exigencias de libertad no supondrán nuevas formas de acción o planes más ambiciosos, sino la posibilidad —imposible por ahora— de desistir. Es solo con temor y temblor que dejamos de hacer y preferimos no movernos de la tumbona para cambiar el «Just Do It» por el «Just Do Nothing».

§2

En uno de sus últimos ensayos, Sloterdijk ofrece una concepción de la libertad que cuestiona algunos de los aspectos centrales de la gramática de la operatividad. Sloterdijk lee las sociedades neoliberales como cuerpos políticos que se encuentran constantemente estimulados y agitados para garantizar un máximo rendimiento. El control de la población no es ya disciplinario, y tampoco se ejerce a través de la represión del deseo: no es la vigilancia foucaultiana ni la interiorización freudiana de la autoridad, sino más bien la producción de estrés: en términos de Lipovetsky, una seducción en todas direcciones que mantiene la sociedad alegre, excitada y deseante. Las sociedades contemporáneas, sostiene Sloterdijk, «logran conservar su tono específico de inquietud a lo largo de la sucesión de temas día a día, año a año. [...] una nación es un colectivo que consigue mantener la inquietud común» (2011: 14). Hoy en día es facilísimo enamorarse, u ofenderse, o exaltarse, pues todo conspira en favor de nuestro histrionismo: la seducción secuestra el deseo, que siempre está excitado, que se alimenta de explosiones de júbilo o de ira.

Asimismo, la obsesión por el bienestar trae consigo la estigmatización de todos los malestares derivados de este apasionamiento continuo, y bloquea su politización. El cansancio o el aburrimiento, la ansiedad o las conductas compulsivas están al mismo tiempo generalizadas y mal vistas: son lo único que amenaza nuestra total disponibilidad, lo único que puede desarticularla, pero nuestro afán por agradar es más fuerte. Vivimos con vergüenza de lo que podría salvarnos.

En este sentido, y a sabiendas de que es la agitación y la hiperactividad la forma que adopta hoy nuestro sometimiento, Sloterdijk imagina una noción de libertad desprendida de la dinámica del estrés y la excitación, una noción de libertad que, como liberación, es una forma de resistencia pasiva, la capacidad de negarse a actuar. A partir de las Rêveries de Rousseau, Sloterdijk esboza los rasgos de una serenidad plácida que se desvincula de cualquier exigencia cotidiana: «Libre es quien logra conquistar la despreocupación» (2011: 31), sostiene. Tal libertad es, pues, una ociosidad estructural, pero también el desprendimiento de la lógica de la seducción que tanto estresaba al sujeto: aquí, la libertad supone el fin de cualquier relación de provecho o rentabilidad, y la ineficiencia se convierte en la insubordinación a la competencia. Libertad es futilidad.

«En la escena primigenia del sujeto», ensaya Sloterdijk, «este se revela como un inútil ejemplar, extraño al mundo e inservible [...] No tanto como una personalidad sino más bien como un soñador; no tanto como un idealista sino más bien como un emigrante; no tanto como un empresario sino más bien como un veraneante» (41-43). La intimidad y el recogimiento que Rousseau cultiva en sus paseos son una forma de desinterpelación, una práctica en que uno se desprende de sí mismo y ya no se ve concernido por todos los imperativos hiperestimulantes que edificaban su identidad. Allí, desasido de todo, uno se vuelve extranjero de sí mismo, el yo es otro, el corazón se desocupa. Soñar y pasear son modos de esta holgura u holganza. Libertad es desconexión.

Así, los felices, como los rebeldes, resultan ser los incompetentes, los ineficientes, infames y anónimos, vacantes y canallas, todas las figuras del despilfarro y lo errático, del fracaso y la ligereza de la

ensoñación: Ignatius Reilly, Oblomov, las voces de Perec, Vera Baxter, los personajes de Rohmer, la Mabel de Cassavettes, Palomar, los opiófagos o los faunos a la hora de la siesta. Todos ellos son los emisarios de la metafísica de la pereza, que no solo tiene por afán armar una ciencia de los dispositivos neoliberales, sino también, y sobre todo, resignificar el imaginario de la inacción. Encontrar en él, como hiciera Sloterdijk con Rousseau, medios para nombrar formas alternativas de experiencia, modos de vida lentos e indolentes que, en su parsimonia, constituyan la más contundente resistencia a la operatividad.

Asimismo, el imaginario de la productividad es esencialmente androcentrado, y los valores que lo componen, desde la competición y la autenticidad hasta la creatividad y la superación, son intrínsecamente masculinos —de ahí que haya tantos machotes que, como escribía Neruda, están cansados de ser hombres—. En ese sentido, una metafísica de la pereza ha de encarnar una política feminista: quiere hacer pensable otra estructura de la sensibilidad. Esta indagación de las posibilidades políticas de la imaginación ha de conducirnos, en suma, a separar el querer del trabajar —el «want» del «work»— para llevarnos hacia otra gramática del deseo. Se trata de salvar lo que no ha sido.

«Me estudio a mí mismo más que a cualquier otra materia», reconocía Montaigne, y a ello lo llamaba su metafísica. Esta vindicación de la pasividad y la inoperancia ha de suponer, también, el punto de partida para una política de nosotros mismos, en que el sabio zanguango será aquel que haya sabido rendirse: se trata de aprender a rechazar el mérito como única valía, de vivir más allá del éxito y la necesidad de reconocimiento, de señalar un dolor que es tan constante como impensable. «La metafísica es una consecuencia de no sentirse bien», escribía Álvaro de Campos, y por eso escribimos hoy una metafísica de la pereza: hacemos con ella palpable el cansancio, el sadismo del fracaso, ese estrés con el que mantenemos apretada la mandíbula y rechinantes los dientes aun en el hondo suspiro de la noche. En la fiesta y en la huelga, en el cansancio y en la incompetencia, en la siesta y en el sueño, hallamos una fuerza de suspensión e insubordinación que es política en cuanto destituye la articulación misma del sujeto como competición y excitación, y da lugar a otra vivencia del tiempo, del

cuerpo, del espacio.

Sigo pensando en Britney mientras acaricio mi cabello cortísimo, me acuerdo de su paraguas verde y de aquella incursión en la peluquería. Raparse era una forma de reclamar el control sobre el propio cuerpo, un intento de liberarse de la exigencia de complacer a todo el mundo. Los golpes y los gritos, las drogas y las excentricidades son vías de escape, huidas insólitas, estrategias para acabar con una imagen que amenazaba con usurpar la propia vida. Más allá del espectáculo, hay en todo ello subversión, un ensayo en el oscuro arte de desaparecer.

En 2020, Spears publicó en uno de sus perfiles que había corrido 100 metros lisos en 5,97 segundos, más rápido que Usain Bolt. En marzo del mismo año, compartió una cita de Mimi Zhu que llamaba a la huelga general y a la redistribución global de la riqueza. Son frecuentes sus publicaciones de fotografías y vídeos caseros en los que se muestra bailando, sonriendo a la cámara, mirando atenta o suplicante a quien quiera que esté al otro lado.

Ser feliz significa poder percibirse sin horror.

Cansancio

My worst habit

Is my own sadness

So I stay up all night

Wondering why I'm so tired all the time.

girl in red

,

«Summer depression»

Hace tres años vivía en una casa con todas las paredes blancas. Desde la ventana del dormitorio podía verse la terraza de una residencia geriátrica, donde ancianos en sillas de ruedas pasaban las horas mirando las plantas. Sus enfermeros y asistentes solían fumar en las pausas, apoyados contra la baranda, hablando de la lluvia. A mediodía sonaba alguna canción proveniente del colegio que lindaba con la residencia, sucedida por el estruendo de la chiquillería que corría por el patio y celebraba la vida, en el descanso. Escuchaba todo aquello desde mi escritorio, donde trabajaba, donde me recuerdo ahora.

Eran tiempos felices que me negué a disfrutar. Comía de pie, solitario ante la bancada de la cocina. Abría la nevera y cogía cuanto podía con rapidez y atropello, como un ladrón en casa ajena. Ingería con ansiedad los bocados, sin apenas masticar, sin calentar la comida que había preparado hace días para toda la semana. En las tardes, abría una bolsa de pistachos con gran agitación, a escondidas de mí mismo, preocupado por no ser visto. He soñado

tantas veces con el deseo a escondidas, y el peligro de ser descubierto, y el pavor de ser vigilado. Pelaba los pistachos e iba echando su carne en mi boca. Se apoderaba de mí un afán de ordenamiento, según el cual hacer desaparecer los frutos y separar sus cáscaras era una forma de limpieza y organización que había de acometer acelerado y diligente, aunque la tarea pareciera inacabable. No sentía ni hambre ni saciedad, solo seguía pelando y masticando, la masa verde amontonada en los carrillos, la mirada perdida en alguna mancha que limpiaba inmediatamente o algún recipiente desordenado que alineaba tan pronto como lo descubría. Nada se oponía a la voracidad. Comer era un alivio, una huida, un deber: el deber de engullir el mundo, hacerlo desaparecer, para así ordenarlo de una vez por todas, conocer la pureza de su anonadamiento. La fatiga es el rechazo a la existencia: una separación de aquello a lo que el ser está, no obstante, ligado por siempre.

Conjugaba aquellas ansiedades con autoagresiones frecuentes, explosiones de ira cotidianas en que destrozaba el mobiliario y los aparatos que me rodeaban. Cambié hasta cuatro veces el disco duro de mi ordenador con facturas falsas que mantenían la garantía en vigor: la máquina no soportaba mis golpes desesperados contra la mesa. Lancé tantas veces mis teléfonos móviles al suelo, los estampé contra la pared, los estrujé entre mis manos hasta que se partía la pantalla. Luego consultaba mis ahorros para comprar a toda velocidad un suplente. Rompí camisas, partí pulseras, rasgué páginas de libros con el lápiz que quería recordarlos, me arañé la cara y clavé las uñas con insistencia en mis muslos. Los bordes de mi lengua son irregulares y muy rojos, de tanto mordisquearlos: aparecen en el espejo como la vela roída de algún barco que naufraga. Destrocé un día a golpes contra el contenedor de la basura el paraguas grande y verde que me protegía de la lluvia: cargaba con dos bolsas de la compra y no podía sujetar algo que me resguardara. No soportaba la presión, y tampoco el afecto gratuito del cobijo. Actuar es asumir el presente, pero el presente era lo inasumible.

El último recuerdo que tengo de mi vida en aquella casa de paredes blancas es el de las mañanas, camino del autobús, con la música más triste que encontraba, hundido en la lástima, el deseo de huir

ante aquel vasto sentimiento de insuficiencia, esa fatiga incesante de ser uno mismo. Los árboles se mecían despacio. Aunque ese no es el último recuerdo. El último recuerdo es el de la casa absolutamente vacía, minutos antes de la mudanza. Era un espacio que, como mi vida, se había vuelto inhabitable.

He padecido siempre lo que Goncharov llamó «el mal del ímpetu». Se trata de ese aquejamiento en que una suerte de espíritu maligno se apodera de uno y, como ocurría a la familia Zúrov, «se pone a saltar, a correr, a nadar y una vez que han llegado nadando o corriendo o saltando hasta donde querían llegar, se echan a andar casi hasta morir, hasta que se derrumban extenuados» (2010: 31). Daba la bienvenida a los días y a las tareas como Maria Alexándrovna: con un bostezo. Y ese bostezo de desconcierto lo venía combinando, como los Zúrov, con melancolía, falta de sueño y apetito, manchas en la cara y, a la vez, algo salvaje en los ojos que me mantenía presto para, como ellos, ponerme en movimiento a toda velocidad, sin reparar en nada, sin atender a nadie. Solo con esta agitación y este dinamismo exacerbado encontraba algo parecido a la satisfacción y la estabilidad. Pero en realidad no era tal cosa, sino la condición mínima para mantener viva la esperanza de sofocar la agitación en un futuro indeterminado.

Nunca he ansiado tanto abrazar mi límite. El mal del ímpetu consistía en correr siempre más de prisa, con el solo propósito de mantenerme donde estaba, de ser solidario con la responsabilidad que debía a la infinitud de ser extraordinario. Harmut Rosa lo llama burnout (2019: 34), dice que es una forma extrema de alienación, una suerte de autoexplotación masiva. Yo solo recuerdo el cuento de Goncharov y la voracidad con que engullía los pistachos. A veces, también, la edad tardía al otro lado de la ventana, y la infancia en su patio, como música de fondo. No pensaba en ello. Cuando tenía que acabar uno de sus proyectos, un compañero de piso, J., cenaba barritas energéticas, trabajaba durante toda la noche, desayunaba una coca-cola y un ibuprofeno. Lo llamaba «el desayuno de los campeones».

Aquel era un cansancio temible. Sobre todo, como lo describe Handke (2016: 43), una extenuación sobreestimulada que vivía mudamente, sin osar advertirlo, como algo incorrecto, tan inefable

como evidente. El fracaso era una conducta intolerable, y convenía, siempre, mostrarse alegre e ilusionado, formar parte de esa estirpe de gente estirada, con aire dominador y creativo, cara de vencedor, gestos activos y nuevos planes para mañana. El cansancio no era un malestar, sino un aspecto de la realidad inanimada, algo impensado e invariable como las piedras o la luz nebulosa de la tarde; algo casi vegetal, que sencillamente ocurría, como la gravedad ocurre, como la caída de los escombros en un contenedor ocurre. Pero el bostezo, la ira, los malos sueños, la pena, la fingida diligencia, el orden obsesivo y hasta la voracidad eran variedades de la experiencia exhausta, que iban domando el cuerpo hasta conquistar su plena disponibilidad. A M. le temblaban los párpados cada tarde, y nada decía porque no hay cosa más ridícula que el hecho de que a una le tiemblen los párpados. En aquel entonces, el cansancio era inescapable y vergonzoso, se tapaba o se ignoraba por educación, como una mancha que cubría todo el cuerpo y hasta la cara.

El SPK (Sozialistiches Patientenkollektiv) publicó en 1972 sus tesis y principios a propósitos similares a mi tendencia a la destrucción y el hundimiento (cf. Espai en blanc, 2007). Explicaban que malestares como la depresión, la ansiedad o el estrés no son el defecto de algunos individuos particulares, sino antes bien «la condición previa y el resultado de las relaciones de producción capitalista» (ídem). Insistían en que la enfermedad, con síntomas psicosomáticos de todas las especies, es «la fuerza productiva para el capital». Como tal fuerza, tensión del nudo de las relaciones sociolaborales, los efectos del mal del ímpetu son tan vibrantes como imperceptibles: apenas uno adivina el cansancio en la sonrisa y el paso acelerado de sus compañeros, en las ojeras que devuelve el espejo. La fatiga y el agotamiento aparecen como una condición, como las vértebras de una forma de vida basada en la ruina y la degradación, pero al mismo tiempo en la superación y la excelencia, en la seducción y en las promesas de lo irreal. Son estas enfermedades, que transforman el trabajo vivo en materia muerta, y hacen de la vida entera un lunes existencial, la encarnación de la emprendeduría y el sustento de la responsabilidad. La fatiga no solamente entorpece el trabajo, sino que el trabajo exige estar cansado sin medida, sentenciaba Blanchot en L'entretien infini (1969: 13). De ahí que pensar la fatiga, abordarla en la singularidad de su manifestación (los paraguas, las uñas, la adicción), suponga

examinar las condiciones materiales de posibilidad del capitalismo tardío, traer a la conciencia aquello que, como las vértebras, es del orden de lo impensable y lo letal.

La evitación y la compensación suelen ser el contrario de estas experiencias, y el sistema capitalista trata de regular aquello que lo sustenta, animándolo o calmándolo. Todos estamos agotados, cansados de estar cansados, cansados también de ilusionarnos y de fingir contento, cansados de justificar, o de ocultar, o de no pensar nuestro cansancio. Sin embargo, el primer aprendizaje derivado de los imperativos del éxito es que el cansancio es algo meramente personal, una tara anecdótica de la que uno —el tarado— ha de responsabilizarse. Mi cansancio es una región poblada de furia y de vergüenza, de ademanes bulímicos y de optimismo cruel, y pienso mucho en cómo será el de los demás, cómo serán sus vértebras, cómo el tejido invisible que sostiene su productividad, ese destello salvaje en los ojos. La fatiga no tiene, así, nada de casual: antes bien, es estructural —condición de posibilidad del ser neoliberal— y singular —pues cada vida expresa a su modo su cansancio—. Como estructura, el cansancio ha de ser a la vez obviado y requerido; como vivencia personal singular, habría de ser traído a la conciencia, verbalizado y no silenciado. Pero somos conminados a sostenernos en lo que nos destruye, vivimos contra el cansancio. El cansancio vive contra nosotros.

Le Corbusier presentó en el Salon d'Automne des Artistes Décorateurs de 1929 su Chaise Longue L4. El arquitecto tenía para sí que las viviendas eran sistemas de eficiencia funcional máxima, que los muebles eran equipos de alto rendimiento; que se trataba, en arquitectura, de construir máquinas de vida. La Chaise Longue ocupaba un lugar privilegiado en esta empresa de funcionalización de la estética: estaba destinada a optimizar el tiempo de reproducción, y fue definida como una «verdadera máquina para descansar». Su efectividad garantizaba que se descansara más rápido que en un sofá o en una otomana: acortaba los tiempos de reposo, garantizaba una recuperación plena, volver a la mesa cuanto antes. Así, Le Corbusier convirtió el sueño y la intimidad, el territorio entero del hogar, en una prolongación de la fábrica y el despacho: dio con un remedio arquitectónico para el agotamiento, un remedio que, lejos de aplacarlo, conseguía regularlo y plasmar

en él el sello de la sofisticación ejecutiva que los tiempos demandaban. Así también funcionan una centuria más tarde las apps del sueño o las salas de oficina y las habitaciones de hotel para una power nap (cf. Hernández, 2020: 43 y sigs.), formas todas ellas de capitalizar la fatiga, pero sobre todo ejercicios hermenéuticos que hacen del cansancio algo positivo, cuantificable: una inclinación en la curva de la productividad que ha de invertirse, que es predecible, y puede interpretarse y corregirse para restituir el ascenso perdido.

Además de estos remedios arquitectónicos, la tecnología reguladora de la fatiga por excelencia es psicofarmacéutica. Con las drogas legales, el poder político se torna en poder terapéutico que trata de reconducir el malestar hacia la actividad, como explica Espai en blanc. La profesora Van Zuylen (2019: 14) describe en sus textos los hábitos de sus alumnos, asiduos a la medicación con dextroanfetaminas o metilfenidato para conjurar las divagaciones de la fatiga y obtener una plena concentración, necesaria para el rendimiento máximo en exámenes y pruebas. Para dormir, a veces, una puntita de Trankimazin, me confiesa A., para así contener el dolor de cabeza. Si la depresión es uno de los mayores problemas sanitarios de los países occidentales, como recordaba Manonelles Moner (cf. Espai en blanc, 2007), y es preciso extirpar su dolor para satisfacer los mínimos de autoestima a pesar del estrés, la ansiedad y las fatigas crónicas o pandémicas, cabe usar y abusar de toda suerte de psicofármacos, sean vigorizantes o tranquilizantes, sirvan para salvar de la desazón, estimular los ánimos o inducir un reposo implacable. La lógica del suplemento está aquí al servicio de esa «necesidad natural» que habría de ser, según Marx, el trabajo, y la sociedad terapéutica vela por la movilización general de las pulsiones personales, relegando la extenuación al ámbito de lo patológico, de lo corregible y, en suma, de lo apolítico. Las drogas no son ya un paraíso artificial, ni un viaje a una quinta dimensión o una experiencia aumentada, como cantaban The Byrds. Las drogas son, en las últimas décadas, la garantía de la conexión perpetua, la promesa de la gravedad.

El consumo de psicofármacos se dirige, en términos de Peran (2016: 56), a una «gestión completa de la fatiga», que no es sino un correlato de la gestión del deseo y un episodio nuclear de la

economía libidinal neoliberal. Se trata, siempre, de cuantificar el cansancio y reducirlo a un universo de patologías con sus respectivos tratamientos farmacéuticos (somníferos, antidepresivos, estimulantes). Si no alcanza el grado de una depresión, el cansancio y sus estreses pueden también combatirse con hábitos de vida saludables (mindfulness, infusiones diuréticas, una agenda semanal) o destructivos (saquear la despensa, agredirse regularmente, destrozar algún enser doméstico). Uno acaba por convencerse de que esta impotencia, exacerbada por mil deadlines y por la culpabilidad de no hacer nunca lo suficiente, es cosa solo de uno, y poco sentido tiene entenderla como un síntoma generalizado. ¿Cómo iba alguien a dejar de trabajar por haber reventado su teléfono móvil contra el suelo? ¿Acaso iba alguien a pedir una demora en la entrega por haber golpeado a puñetazos el flexo que ilumina sus quehaceres? A nadie se le ocurriría llamar al jefe y excusarse porque le duele el párpado. No es el cansancio un estado del cuerpo, ni un lugar que habitamos por demasiado tiempo, sino algo de lo que se ha de regresar. Con Le Corbusier, un momento lánguido de un ciclo productivo; varias décadas más tarde, una amenaza a la plena disponibilidad. El cansancio es un riesgo que es preciso combatir con disimulo, un peligro que se afronta con la discreción con la que uno lidia con los fantasmas u otras cosas que perseveran en la invisibilidad.

Pero la mejor solución que he encontrado para evitar los peligros del agotamiento es un remedio natural propio de los insectos: los exoesqueletos. Según leo en la red, se trata de armaduras robóticas con las que operarios de todo tipo refuerzan el vigor de sus músculos y articulaciones, previniendo fatigas y lesiones y, sobre todo, garantizando un mayor rendimiento laboral —tanto en una jornada como en una vida—. Leo que, de los 650.000 accidentes laborales producidos en España en 2019 según el Ministerio, la mitad tienen por causa sobreesfuerzos musculoesqueléticos o lesiones derivadas. Las empresas que sufren tales bajas, generalmente de manufactura, construcción o almacenamiento, han comenzado a vestir a sus trabajadores con exoesqueletos para evitar la extenuación de sus fuerzas. Fábricas de coches en Almussafes o de mobiliario en Badalona ya los implementan, y así sus trabajadores pueden atornillar y desatornillar a su antojo, levantar y desplazar animosamente cajas, sin preocuparse por las lesiones y sin

consumir tan pronto sus energías. Los exoesqueletos redundan en la reducción de la penosidad de tales trabajos, y son la promesa de una disminución drástica de lesiones y bajas laborales. Todos aquellos jubilados que añoren las lindezas de la carga y descarga, o que sencillamente no perciban la pensión suficiente para pagar el alquiler y comer, podrán enfundarse uno de estos artefactos de nailon y aluminio para seguir trabajando gustosamente como un escarabajo o una hormiga. La empresa XXX Bionics, que hace realidad el sueño de encucaracharse, lo tiene bien claro:

Our exoskeletons are designed to solve three main problems in the workplace. It all starts with worker fatigue, and trickles down from there:

• *Fatigue.*

• *Injury (caused by fatigue: usually shoulder, sprains, etc.).*

• *Productivity (hindered by fatigue).*

As you can see, fatigue is the main issue here, affecting many other challenges within the workplace. [...] fatigue must be addressed first and foremost. That's where our exoskeletons come in.

He pasado toda la tarde viendo vídeos de XXX Bionics. Su gesta es conmovedora, casi milagrosa: levantan a parapléjicos de su silla y avivan en ellos la ilusión de volver a jugar al fútbol. Consiguen que una señora que visita la cincuentena manosee el chasis de un coche durante horas, con una sonrisa solo amenazada por el tedio reprimido ante la cámara, pero ya no por la fatiga ni por las contracturas. El capitalismo es, por fin, una religión del trabajo: Lázaro, ¡levántate y atornilla! Un señor curioso y con camisa, que prueba con entusiasmo la adenda insectófila, presume de poder sujetar su maletín con el brazo extendido hasta dos minutos y medio, cuando su brazo enclenque y carnoso solo le permitía hacerlo unos pobres treinta segundos antes del decaimiento. Siempre he deseado ir por la calle y sujetar por tanto tiempo mi

maletín sin flaquear, con la secreta aspiración de que alguien lo arrancara de un tirón y saliera corriendo, librándome al fin de su carga.

Todas las gestas de Ironman para salvar la galaxia podrán ser reconducidas al ajuste de tornillos y tuercas. Incluso podría al fin redirigir su venganza cósmica al territorio infinitesimal de lo doméstico: apartar de un plumazo la lavadora para limpiar la roña oscura, reordenar la biblioteca con un chasquido, sostener sin peligro la sartén cuando se voltea la tortilla. Si alguna vez me sucede, como al Neruda de «Walking Around», «que me canso de mis pies y mis uñas / y mi pelo y mi sombra», tengo por seguro que jamás me cansaría de ser insecto. Quizá sea menos sofisticada que un pastillazo o una silla tapizada en cuero, pero la solución tecnológica del exoesqueleto se alza con el brillo de lo espectacular y la garantía de lo implacable, nos permite conquistar la cima última del agotamiento, el pozo más profundo de la fatiga: el cansancio de ser uno mismo. Con ello, la sociedad del cansancio que describía Han (2012), lastrada por la depresión y el estrés, se presenta al fin como la sociedad de la energía. Los ingenios poshumanos al servicio de la productividad nos han permitido, una vez más, conservar la pureza natural del animal laborans, realizar esa magna obra que aguarda en los almacenes industriales de sillas y estanterías sin la que el humanismo, ay, se habría disuelto entre cajas de cartón.

Puedo imaginar a Ironman cargando y descargando mercancías a placer, ensamblando y desensamblando piezas con música techno de fondo, pero también lo imagino destruyendo cuanto le rodea a fuerza de láser, incluso partiendo en dos la Chaise Longue L4 si no lo descansa suficientemente rápido. Pues todos estos remedios que suplementan la fuerza de trabajo no dejan de concebir la fatiga como algo a corregir. No se piensa ni desde el cansancio ni sobre el cansancio, sino siempre desde el rendimiento y el triunfo: el fracaso o la fatiga son menguas o amenazas relativas a aquellos. El cansancio aparece como una falta-de-energía, del mismo modo que el fracaso es un momento-hacia-el-éxito. El cansancio deviene así una experiencia opaca ligada al prejuicio y a lo purgable, como la roña tras la nevera y los villanos en la galaxia.

Sin embargo, como reconocía el colectivo SPK en sus tesis, la enfermedad podría desplegarse «como protesta de la vida contra el capital», esto es, como una «fuerza productiva revolucionaria» (op. cit.). En tanto impensada, la fatiga apuntala la lógica de la producción; quizá si se vuelve pensable y se mira el mundo desde ella pueda promover un apagón: la rebeldía de decir no ante el ritmo violento de la producción competitiva. «Existen personas que jamás se hubieran enamorado de no haber oído hablar del amor», observaba La Rochefoucauld en una de sus máximas (2012: n.º 136). Hay, también, cuerpos exhaustos que jamás se habrían reconocido en su fatiga de no disponer de las palabras con que nombrar su malestar. De ahí que convenga pensar el cansancio en su intensidad, y la fatiga como un desánimo que, intrínseco a las relaciones neoliberales de autosuperación y competitividad, no forma parte de lo calculable, sino de lo estructural, que no cesa mientras aquellas tensiones no cesen. Puesto que el cansancio es un estado, y no un accidente, ha de ser también un lugar en que reconocerse.

Alejado de exoesqueletos, fármacos y muebles funcionales, Álvaro de Campos reunió algunas palabras para hacer decible la experiencia del exhausto. Haciéndose cargo de su abatimiento, cantaba (2016: 167):

Sí, estoy cansado,

Y sonriéndome por dentro,

De que el cansancio sea tan solo esto:

Unas ganas de sueño en el cuerpo,

Un deseo de no pensar en el alma,

Y, sobre todo, una tranquilidad lúcida

Del entendimiento retrospectivo...

¿Y esta lujuria muda de no tener ya esperanzas?

[...]

En el poema, el cansancio se afirma como una forma de resistencia pasiva. No es una tara, sino un deseo; no un decaimiento, sino una afirmación. Más concretamente, y como pariente lejano del «I would prefer not to», el deseo fatigado es, ante todo, una rendición: «ganas de sueño», «deseo de no pensar», «lujuria muda de no tener». El cansancio del cuerpo viene aquí a tumbarnos con el ímpetu del bostezo y el temblor de los párpados; no es una caída de la energía o un dolor que se tiene y ha de calmarse, sino una pasión que acontece, el momento en que mi cuerpo sigue sus propias ideas (cf. Barthes, 1973: 30), unas ideas que mi yo competitivo jamás acogería, porque constituyen su íntima amenaza. Si se habita como un estado y se sitúa en él el pensamiento, el cansancio es ante todo un avisador de incendios: una oportunidad para huir del fuego y cambiar de vida.

Leo así que la etimología de «cansar» (Corominas, 1987) se remonta al latín campsare, un préstamo del griego (κάμπτω, «kámpto») que refiere, en el argot marinero, a la acción de doblar un cabo navegando, de desviar la trayectoria de una nave, con el fin recurrente de detenerse para reponer fuerzas. Como expresión, «campsare di via» nombraba primero un desvío de la ruta, una derrota o derrotero (déroute), para mentar luego simplemente el agotamiento y la extenuación, aquel lugar al que se llega cuando el timón se tuerce. Si el término «trabajo» alude clásicamente a una forma de tortura —la del tripalium—, el cansancio es una interrupción de tal violencia, un modo de esquivarla o de evadirla. Por su parte, el término «labor», que proviene de la raíz indoeuropea leb-, es hermano del lapsus, el colapso, los labios y el laberinto, y tal prole conforma una fraternidad de la caída, del vértigo y el borde, de lo que resbala, tropieza y se precipita. La lucidez del cansancio nos salvaguarda, en su deseo-de-no, de la decadencia de quien se mantiene erguido y no se desvía. La fatiga es un nombre para lo que revienta (être crevé, espolear los caballos hasta el colapso), y poco queda ya que defender tras ello. El cansancio no es, así, un mero resultado cuantificable, sino una

experiencia: la vida que gusta detenerse para reorientarse, que se despreocupa y se desprende de todo lo que le sobra para permanecer tumbada, para no caerse.

«La depresión permite ver aquello que habitualmente escondemos a nosotros mismos a través de la circulación continua de la tranquilizante narración colectiva», reconoce Bifo Berardi. «La depresión es la mejor condición para acceder al vacío, la última verdad», añade (Espai en blanc, 2007). Es, también, «una posibilidad de apertura», al decir de Peran (2016: 67), un deseo de destitución: mi cuerpo se cansa y me inclina, me tumba para no levantarse, para evitar la violencia o la catástrofe, para no edificar el insoportable proyecto de uno mismo a costa de mi carne. Así, el cansancio, como el fracaso, es otra vivencia del tiempo y la subjetividad (cf. Rocco, 2021: 12), cuya intensidad no es codificable ni relativa a la excitación, y tampoco un momento interno al ciclo de la productividad. Tal fatiga excede lo diagnosticable para, estando más acá de lo físico, adoptar una dimensión metafísica: una idea corporal, un desvío del concepto, «el tacto mismo de la infinitud» (Barthes, 2004: 66).

Es así como Barthes y Blanchot abordan la fatiga: no como algo suprimible, sino como un registro en que sea posible estar fatigado (cf. Barthes, 2002: 44; Blanchot, 1969: 16); ese lugar en que el cuerpo no es ni un soporte ni una máquina de vivir, sino una intensidad extraña a la competición, un país desde el que articular una crítica a la vida estresada: contra lo vertical, lo erguido y lo derecho, el cuerpo se tumba, y es desde ese nuevo ángulo que se piensa y se resiste, suspendido ya el tiempo de la navegación. Cada uno habría de hacer un mapa de esas vías alternativas e inexploradas, un mapa de sus cansancios y denuedos. ¿Cuántas cosas golpeé y destruí? ¿Cuánto entregué a la voracidad? ¿Dónde quedaron las cáscaras vacías, el fruto baldío, las paredes blancas? ¿Cómo cultivé el mal del ímpetu? ¿Por qué le di el nombre de fatiga a lo que habría de ser la vida misma? ¿Por qué se volvió la fatiga mi único modo de vida, no viviendo más que por fatiga?

El cansancio es vigoroso y su lección es fecunda: el cuerpo nos enseña a interrogar, las preguntas son la resistencia a todas sus cargas. Interrumpirse para entenderse, entenderse para hablar,

hablar de nada, por nada, para nada. Se vuelve prolijo el silencio sonoro, no vamos a ningún lugar. No hay lugar al que ir. Entonces, ya hemos llegado siempre.

Las postales que On Kawara envió en los setenta a colegas y amigos contenían tan solo una hora y la frase «I got up». Me levanté ahora, sí, tan tarde; dormí y no hice nada el resto del tiempo: apenas escuchaba el humo, la lluvia y la charla de los vecinos, ese lentísimo movimiento del tiempo detenido, tan gustoso. Estaba al otro lado del escritorio, rodeado de ancianos y niños. En las postales matinales de On Kawara, la libertad se parece a la despreocupación. Mi obra aquí no es ningún trabajo, de hecho no hay ninguna obra: es el momento anterior a la creación, el más delicioso, lo que me interesa, parecía reconocer. Este es el don del cansancio: la oportunidad de un comienzo.

¿Qué comenzará con el cansancio?

A mediados de los ochenta, Chantal Akerman ofreció una elevada disertación sobre las políticas de la resistencia pasiva. Como no era pedante, la llamó «Portrait d'une paresseuse» y se quedó en la cama. Yo soy pedante y obseso del trabajo, y he hecho un curso y escribo un libro. Trabajo sobre dejar de trabajar y para dejar de trabajar. Es verdaderamente mucho trabajo.

Pero quiero ser como Akerman.

Abajo, en la calle, un muro me pregunta: «¿Habrá vida antes de la muerte?».

Incompetencia

Te queda todo por aprender, todo lo que no se aprende: la soledad, la indiferencia, la paciencia, el silencio.

George Perec

, Un hombre que duerme

Chantal Akerman se levanta tarde, para el despertador, enciende la luz. «Hoy es sábado y hago una película sobre la pereza» (1986). Una película que, a juzgar por el título, es un autorretrato, una autobiografía de la vida improductiva. Durante una mañana entera, Chantal no hace más que levantarse. Perseverante en el comienzo, toda su historia se dirige hacia la incorporación: calzarse los zapatos, tomar sus vitaminas, llenar de agua la bañera. No hay más acción que ese abandono de la horizontalidad, cuya culminación queda fuera de campo. Chantal no hace nada, no aspira a nada ni pide nada más que paciencia. Es una sabia incompetente, y como hiciera Montaigne, se entrega a la más ilustre de las ocupaciones: la vida.

«La vida individual todavía no tiene historia», lamentaba Debord (1967: §157), y Chantal se ha obstinado en dedicarle una película. En ella, toda acción transcurre después: «En un minuto, me levanto», «Me fumo un cigarro y luego hago la cama«, «Me tomo las vitaminas y luego recojo». Chantal suspira, piensa, traga con lentitud o lenticia sus vitaminas disueltas en agua, escucha a alguien tocar el violoncelo, entrega el tiempo al humo del tabaco. Sin hacer nada, todo lo tiene, es el reverso exacto de Jeanne Dielman, aquella mujer que todo lo hacía, desde la cama hasta la prostitución, para obtener más bien poco: sumisión y ganas de matar. Parece que Chantal sabe que la felicidad se reserva para los incompetentes.

Incompetente es aquella persona que no es buena en nada, y también aquella que, atendiendo a la etimología (com-petere), no busca nada ni persigue nada, no reclama ninguna cosa como propia. No es en absoluto aquella que no puede hacer nada, como quisiera el sacerdocio del fracaso, sino especialmente aquella que puede no hacer nada. O mejor: aquella que ha entendido que no hay nada que hacer, que no hay lugar al que ir, ni proyecto que emprender. Sin una meta o una obra, la vida se libera de los fantasmas del éxito, así como de todas sus cargas. La inoperancia de Chantal reserva, pues, todo el tiempo a la vida y excluye del metraje todos sus contrarios. Quien puede, al fin, no hacer nada ha adquirido una forma sutil de resistencia, y la indolencia se vuelve la virtud más alta, pues habla de quien se ha liberado de toda interpelación para, una vez irreconocible, entregarse al tiempo como quien se relaja en la almohada.

No hay un afuera de la vida, ni una salida de esta inquietud tan larga: no hay camino alguno hacia plenitud alguna, no hay nada que realizar, todo está ya ahí —aquí, entre las sábanas—: esta es la sabiduría de la incompetente. Contar con la certeza de que la vida carece de tarea propia y de objetivo, y, en consecuencia, aprender a cultivar el extravío: la acción y la historia solo comienzan cuando acaba la película de una vida. Esta se solaza en lo cotidiano, celebra la potencia de no hacer nada, esa resistencia íntima a ser algo y a adoptar un nombre. El destino o el acierto son solo errores perseverantes, pues si no hay vocación o meta, solo queda la delicia de la experiencia. Lo que no se cuenta es lo único que se vive, solo lo improductivo. Chantal, mientras traga o mientras fuma, tiene algo de prehistoria o de poshistoria: exhibe la sabiduría de la nada, celebra el tiempo regalado, ese que falta para que el relato de la Historia comience o acabe, ese tiempo anterior o posterior a cualquier realización. Chantal encarna el tiempo metafísico del interludio o del entremedio, aquel en el que se reconoce como una viviente sin obra, allí donde la vida se entrega a lo que no se aprende y se resiste a adoptar la forma de un trayecto. «En estos días nadie debe empeñarse en lo que “puede” [was er “kann”]», advierte Benjamin, «la fuerza estriba en la improvisación» (2011: 15; traducción modificada).

Entregándose a todo aquello que puede no hacer, y degustando el

tiempo de la pausa, Chantal escoge la dispensa de trabajo como el único marco en que se puede vivir. Mientras resiste al imperio del lunes, Chantal se complace en lo mínimo: lo infraordinario es su territorio, allí donde descubre su cuerpo y su vida como lo que ocurre sin propósito: lo insignificante, lo contingente y accesorio, el país de las penúltimas cosas. Y así la cámara se entretiene mostrando un cenicero rebosante de colillas o los pies de Chantal entrando en sus pantuflos. En la mesa se compone un bodegón azaroso: tres rodajas de sandía mordisqueadas, un cuenco de plata, un candelabro y un bote de espuma de afeitar, botellas de vino de la noche anterior, un tarro de mermelada con un cuchillo abandonado dentro, tazas y platos y otros recipientes de la vajilla. En tal naturaleza muerta se reniega de todo horizonte y de toda épica que trascienda la salida de la cama, se rehúye la programación entera de una vida para abrazar solo el tiempo suspendido. Solo el ruido del ventilador, repetición infinita, marca el ritmo sabático. Todo consiste en saber quedarse, en perderse en lo ínfimo. La potencia de no hacer nada es una rebeldía calma que exige otra temporalidad, otra conciencia, otra valencia allende el mérito, el progreso o la propiedad: la íntima placidez o la pacificación son su única forma.

En sus Lecciones sobre la estética, Hegel halló una forma de vida similar al contemplar la pintura flamenca moderna. Reconocía que en tal arte se cifraba «el paso de la iglesia y las concepciones y configuraciones de la piedad al goce en lo mundano como tal, [...] en la vida doméstica en su honestidad» (1989: 642). En la pintura flamenca, las evocaciones mitológicas y las figuras de santos se ven reemplazadas por acaudalados burgueses que, en la ostensión de su riqueza, no aspiran a nada excelso ni celestial, sino que quieren gozar una vez más de la pulcritud y ornamentación de sus casas, del capricho de sus muebles, de la calma antiheroica, tan pequeña, de sus libros, sus ropas y sus pitanzas. El amor por lo nimio y la frescura alegre de vivir en lo concreto, sin metas ni gestas, se articula en el lienzo por vez primera como una posibilidad legítima de vida, una existencia de todo lo que puede no hacerse, sino solo contemplarse. «Es el domingo de la vida que todo lo iguala y aleja toda maldad», sentenciaba Hegel, y proseguía:

Hombres tan de todo corazón bienhumorados que no pueden ser del todo malos y despreciables. [...] Lo que pertenece a toda obra de arte, pertenece también a la pintura: la intuición de lo que en general hay en el hombre, en el espíritu y el carácter humanos, lo que es el hombre y lo que es este hombre. [...] Esta concepción de la naturaleza humana interna y de sus vivas formas y modos de manifestación externos, este ingenuo placer y libertad artística, esta frescura y serenidad de la fantasía y segura audacia de ejecución, constituyen aquí el rasgo poético fundamental (ibídem: 643).

Ciertamente, Hegel descubría en la pintura flamenca el nacimiento de la burguesía, un nuevo sujeto histórico que solo se sostenía en su riqueza, un poder secular que no entiende de más trascendencia que de la suya propia: el fetichismo de la mercancía. No hay cielo, ni linaje, ni tradición que evocar en el cuadro: es la ostentación de un significante autotrascendiéndose lo único que articula la pintura y legitima la aparición del sujeto burgués. Lo contingente y lo insignificante que evocaba Hegel es lo ateológico, lo mundano, lo no tradicional, lo no conservador, lo no aristocrático: todo lo sólido, ya se sabe, se ha desvanecido en el aire. El valor que encarnan esas pinturas reside en lo humano, en lo puramente humano, esto es, en lo excesivamente humano: la burguesía como una condición humana sostenida en el exceso, cuyo poder descansa en la mera mercancía, que legitima una nueva escena de aparición emancipada de sus antiguas esencias ultraterrenas: la cotidianidad ya no es irrepresentable, ni se niega o se ampara en mitos o símbolos exteriores a la vida. Antes bien, se autofundamenta, se muestra como siendo la propia fuente de su valor: la finura de las telas, la abundancia del banquete, el brillo de los metales, la riqueza de las joyas, la salud de las costumbres, representado todo con celo y detalle minucioso. Todo lo que se muestra es, a la vez, inmanente y trascendente; son cosas cotidianas y, al mismo tiempo, el brillo de una vida encantadora, que hace de su propio crecimiento —la prosperidad— su única razón de ser: tal es el misticismo secular de las cosas sensiblemente suprasensibles, en términos marxianos (cf. Marx, 2018: 87). Todo lo que aparece en aquellos cuadros son cosas caducas y terrenas, pero a la vez son signo de progreso. Una negatividad que se niega, o que se mantiene en el ser negando al

ser, para superarlo. Al relato de tal progreso se le llama Historia: la larga tarea de hacerse a uno mismo, de realizarse, de venir al ser mediante un proceso de creciente revaloración o revolución de lo que uno es.

El domingo de la vida de Hegel reluce en el film sabático de Akerman: ambos están vinculados por el amor a la insignificancia, y por ello en ambos se trata de escenas quietas, bodegones y naturalezas muertas: ahí la mesa sin recoger de Akerman con sandías, botellas y cuencos. Pero hay algo en el film de Akerman que libera la lectura hegeliana de su connotación burguesa, y permite reconciliar la vida con su pura inmanencia, para abrazar un domingo genuino de la vida, y no una vida presa de su propia imagen idealizada, esclava de su visión aumentada. Pues la vida burguesa es la vida del sujeto competente, del sujeto entregado a su propia obra, obstinado en maximizar sus propiedades tanto como envanecido por su personalidad. Todo lo que en la pintura flamenca aparece sigue siendo símbolo de algo más —aunque sea la sobredimensión de sí mismo—, y en ese sentido la vida vuelve a negarse en pos de una obra que permitiría realizar una vida verdaderamente plena —esto es, una vida asquerosamente rica—: la vida se cancela por sus fantasmas.

En el film de Akerman, no obstante, hay otro domingo de la vida, o el domingo de otra vida: su autorretrato sigue cultivando ese gusto por lo mundano que Hegel halló en los pintores flamencos, pero en Akerman las cosas ya no son mercancías, no son la promesa de nada, ni un signo de prosperidad. Son antes bien restos, cenizas y desechos sin recoger; no el augurio de un triunfo, el símbolo de un mérito o la ostentación de una presencia, sino formas de la pérdida y del abandono, testimonios de una ausencia, huellas y escrituras. El domingo filosófico de Akerman lo conforma una vida sin fantasmas, una existencia que no ha de negarse para sostenerse: no hay lugar al que ir, tampoco nada que enseñar. Es solo tiempo de espera, sin proyectos, ni tareas, la falta asumida a fondo perdido: un tiempo gustoso de desaparición. En la cotidianeidad secular de los pintores flamencos residía todavía una trascendencia negadora de la vida, y cada objeto era símbolo de una clase de vida más alta, de una vida de clase. Akerman invoca aquel mismo gusto infraordinario, pero no es el proceso burgués ni la expansividad

neoliberal lo que cifra en su film, sino un interludio de todas esas lógicas: no un sujeto de exceso, sino de hábito; no una apología de lo máximo, sino una defensa de lo mínimo; no la ostensión del poder, sino el gusto del poder no hacer; no los logros de la competitividad, sino una parsimoniosa y alegre incompetencia que deja para después todos los proyectos y escucha mientras tanto cómo se llena la bañera.

Quienes se instalan en el domingo de la vida son las hijas de la burguesía, pero también sus sepultureras. Un sujeto imprevisto que habita allí donde la Historia ha acabado y se complace precisamente por no ser nada ni nadie en particular: un homo tantum, uno de tantos, un anónimo sin cualidades, sin nada de especial, una pura potencia común que desorganiza la historia, la libera de identidades y proyectos y permite pensar todo lo que en ella antes era imposible.

Ese domingo de la vida que Hegel hallaba en la pintura flamenca y que Akerman invoca en su cortometraje es también una forma de sabiduría, la sabiduría de los incompetentes. Chantal sabe, por encima de todo, y más allá de los rituales de higiene y vestido que recita con desdén, que verdaderamente no hay nada que hacer en un día, ni nada que hacer en una vida. Y asumir, así, que el domingo antecede al lunes supone reconocer que, pese a todo, no somos nada ni nadie, que nuestra gran dicha se cifra no en todo lo que podemos, sino en lo que podemos no hacer. Somos rebeldes antes que competentes. Hijos del domingo, como escribió alguna vez Kierkegaard, y no siervos del lunes. Nuestra suerte y nuestro sino es lo inesencial, lo que podemos rechazar como se deja caer la ceniza de un cigarro.

Así pareció razonar Benjamin Fondane, quien reclamaba, obtuso, una lectura alternativa de la obra de Kierkegaard. El gran hallazgo de Kierkegaard, que convirtió todas sus particularidades estilísticas en nombres falsos para desprenderse luego de ellos como pieles muertas, consistió en afirmar que hay «una grieta, una fisura, en el mismísimo seno de lo existente» (Fondane, 2019: 64). Ello quiere decir que la nada que a uno le rebela la angustia no es, como querrían Heidegger o Sartre, un vacío en el ser que impulsa al individuo a emprender un viaje, comprender y construir un sentido,

como algunos personajes de Hesse pretenden. La nada de la existencia no es el espacio vacío en que desarrollar un proyecto de sí mismo, sino una ausencia dentro de la existencia, un hiato insalvable, una potencia que es poder-de-no, posibilidad negativa que no cesa, ni se colma, ni se satisface: pura incompetencia. La nada que revela la angustia que describe Vigilius Haufniensis en El concepto de angustia (SKS, 4/2: 349-350) es la asunción de una incompetencia estructural, de una estupidez o ineptitud de base. «Toda la realidad del saber se proyecta en la angustia como la inmensa nada de la ignorancia» (ídem), clama Haufniensis. Esa ignorancia es el correlato de nuestra condición sabática, y nos anuncia que, en el fondo, no tenemos nada de particular, ni somos buenos en nada, ni servimos para nada en concreto. Estamos fuera de la historia, y por ello podemos reescribirla. Kierkegaard llamó a otro de sus personajes Nicolaus Notabene, esto es, NN, nomen nescio: un don nadie. «Bartleby», decía Deleuze, «es el hombre sin referencias, sin posesiones, sin bienes, sin cualidades» (1993: 118). No somos nadie cuando tendemos la ropa, cuando buscamos un pasaje en libros viejos, cuando cocinamos o nos desperezamos en la cama, y se diría que allí al fin estamos en paz. Parece que allí no hay ninguna exigencia.

Los hombres existen para el progreso de la Historia, y no al revés, sostenía Hegel en sus desarrollos fenomenológicos. Con razón Carla Lonzi quiso escupir sobre él, con razón defendió un sujeto imprevisto que, en lugar de someterse a banderas o Causas sacrosantas, las usaba como trapos para recoger la mesa después de una cena jolgoriosa. Jeanne Dielman es una mujer hegeliana, del todo competente, y siempre actúa en pos del progreso de la Historia: ahí la vemos rebozando pechuga de pollo para la Historia, planchando camisas para la Historia, buscando botones en la mercería para las chaquetas de la Historia, fornicando con barrigudos y bigotudos para promover el altisonante avance de la Historia. A Jeanne Dielman le va de fábula, en su competencia. La Historia la putea, en el sentido casto de la palabra, pero ¿qué se le va a hacer? ¿Qué vamos a hacer, si su hijo enciende la radio en el único momento en que la señora va a abrir la boca? Nadie es perfecto, ni siquiera la Historia.

En su autobiografía, Emma Goldman torcía el gesto cuando su

compañero Sasha le susurraba que bailar no era propio de una agitadora (cf. 2014: 82). Goldman estaba cansada de la Causa, y de ese rigor con el que se le recordaba lo que podía y debía hacer para satisfacerla: en este caso, no entregarse al baile con tanto arrojo, no ser tan frívola, sino reconducir el dispendio del recreo a la competencia del militante anarquista que sabe sacrificarse por el bien de la pechuga rebozada, es decir, de la Causa. Así como Kierkegaard hizo con Hegel, Goldman hace con Dielman: reorienta el pensamiento, o lo invierte. Goldman torcía el gesto, Lonzi escupe, Chantal bebe trago a trago, todas hacen de la incompetencia una forma de rebeldía, renuncian a su papel heroico en la Historia para no sacrificarse ni someterse, para vindicar que siempre hay otras historias insumisas a la lógica de la Historia y sus causas. En esta vindicación no hay creación, sino recreo; no hay progreso, sino repetición: el giro infinito del ventilador es el único ritmo. Todos los esfuerzos, esa potencia contingente que es la vida, se despilfarran en el baile o en la cama, se vuelven humo, se tornan aire, y así se piensa desde la situación, desde el cuerpo vivido: allí coincide el arte con la vida como un despilfarro obsceno, como aquello que no puede contribuir a una economía del Hombre. La inoperancia de Chantal, dulce durmiente, es la rebeldía más alta: allí se gesta la liberación que el lenguaje hace del lenguaje.

Por ello queremos tanto a Chantal en su pijama. Nada se interpone entre su vida y la mía. Porque no se niega, puede amarse. Temor o respeto inspiran los méritos, pero nunca amistad: muy triste es quien hace méritos para ser amado. Cuando no hay nada digno de consideración o de estima, cuando uno se vuelve un cualquiera, allí otra cosa comienza. Hacia esa otra cosa nos motiva el gusto por la incompetencia. La cinta de Akerman es el retrato de una perezosa, pero es, sobre todo, un tratado amatorio, una disquisición sobre otras gramáticas del deseo: el sueño, el recreo, la simpatía de las vidas compartidas.

Lo mejor que puede hacerse en el cine es dormir.

Vacación

Dans cette espèce de libre qui n'est pas un libre j'aurais voulu parler de tout et de rien comme chaque jour, au cours d'une journée comme les autres, banale. Prendre la grande autoroute, la voie générale de la parole, ne m'attarder sur rien de particulier.

Marguerite Duras

, La vie matérielle

Tan pronto como entra en la librería, Giovanni Pontano es rodeado por un hatajo de admiradores. Le miran con ojos brillantes y adulan las lindezas e ingenios lingüísticos de su nuevo libro, que ese mismo día se presenta. Completamente desatendida, su mujer, Lidia, a quien llamaremos por el nombre de la actriz que la interpreta, Jeanne Moreau, decide salir a la calle y largarse. Camina distraída y a paso manso, pero con la decisión firme de alejarse de la celebración del ego de su marido —o eso al menos es lo que a uno le parece ver en la escena de La notte, que Antonioni filmó a principios de los sesenta—. La historia de Lidia y Giovanni, de Jeanne y Marcelo es, como aquella de Perec, una historia de los años sesenta, una historia en que el vagabundeo es la mejor estrategia para cambiar de nombre o de vida, para salir de casa o de la librería, abandonar al marido, tomar, al fin, un poco de aire fresco.

Moreau va caminando con el confuso propósito de salir de la ciudad. Se detiene ante un señor que almuerza en una esquina. Sigue caminando entre la multitud, en plena jornada laboral, atraída por las afueras. No lo sabemos porque la seguimos de espaldas, pero busca algo que desconoce, y por eso se para en cualquier sitio, expectante por descubrir lo que ignora: los chorros de agua de una fuente, tan constantes, dos amigos que no dejan de

reírse. Persevera Jeanne hacia los márgenes, se acerca a un edificio ruinoso, encuentra a una niña que no deja de llorar y se agacha a escucharla. Contempla después, en el suelo, un reloj roto. Ya se sabe qué ocurre con el tiempo en estas ocasiones. Toca con su mano izquierda una pared desconchada y deja que las capas secas de pintura caigan, como añicos. Más tarde, mientras sigue caminando, se quita la chaqueta y descubre con sorpresa uno de sus hombros, mientras pasa al lado de una anciana. Por la noche, ya de vuelta, Jeanne le reclama a su marido: «No querría quedarme en casa... Vamos donde quieras, pero no estemos en casa». Hay que insistir mucho para asistir a la emergencia de lo desconocido.

Siguiendo a Bazin, Deleuze estudió en el neorrealismo y la Nouvelle Vague el desarrollo de un modo nuevo de hacer cine, una propuesta que desatendía todos los protocolos narrativos con que habitualmente se arma la lógica de la acción y, como Moreau, se esfumaba por la puerta de atrás de la librería para ser, tan solo, cine vidente, pura contemplación (1987: 11). No se trataba en esas películas de construir una peripecia perfecta que levantase la identidad de un héroe o de un enamorado, y tampoco de hacer con el montaje un encadenamiento perfecto de causas, de modo que todos los instantes y los azares fueran también cifra de un propósito determinado. El cine vidente se compone de imágenes improductivas, impide que la percepción se resuelva en una acción, y la deja suspendida para alimentar el pensamiento. No viene a componer una trama ni a forjar símbolos: aspira, antes bien, a mirar por encima o por debajo de ellos para alcanzar así lo banal, una realidad que, de algún modo, hemos olvidado: la que resiste a entrar en el discurso, aquel país habitado por ocurrencias y no acontecimientos, por accidentes y no por actos, las tierras del azar y lo casual.

En su exploración de lo superfluo —un hombro, una fuente, una ruina—, el cine insiste, como Jeanne, en aprender de esta resistencia a la palabra para sostenerse en el silencio. No es un ejercicio de componer un sujeto —el nombre, el progreso ante la coyuntura, la identificación del público, la promesa de catarsis—, sino de salir del yo, de vaciarse de uno, de desocuparse. Pero salir del sujeto es bien difícil, pues requiere desprenderse también de sus mecanismos, de sus modos de ver y rentabilizar lo visto, de su

obsesión por interpretar, organizar, saturar los parques y las calles de sentido. Y si para esta huida no hay camino que valga, porque un camino es lo que recorre un sujeto, quedan solo, con desesperación o desesperanza, las vacaciones. Dejar que la pared desconchada vaya cayendo a trozos, buscar, bajo la superficie de los edificios, más superficie todavía.

Las vacaciones son, por excelencia, la estrategia de la infamia. Vagar ha significado siempre, en un sentido a la altura de su pereza, tanto deambular como dejar un vacío, hacer un hueco, salir de uno mismo y volverse irreconocible. Uno se hace vacante no para visitar ni para consumir —hemos de reconocer que también uno vaga para esto—, sino para salir del hartazgo de quien uno es, de cómo uno habla, y de cómo se viste y qué chistes cuenta. «Gustosamente me aparto de la gestión de mi casa», reconocía Montaigne en «De la vanidad», «viajo porque estoy cansado de nuestros modos de vida». Las vacaciones son un gran abandono, pero no por estruendoso ni grandilocuente: como Jeanne disolviéndose en el espacio, uno se hace infame como se hace humo. «Quiero salir de los límites de mi persona para ejercer la movilidad», escribe Chris a Dick en aquella novela epistolar (Kraus, 2013: 90-91). Lo anota en una postal que envía desde el motel The Hidden Village de Flagstaff.

La vacación es un afán de lejanía y de ruptura, ejercicio del vacío o movilidad, en que uno trata, con tanto placer como vértigo, de tomar la máxima distancia consigo mismo. Si el trabajo ha conquistado ya todos los dominios de nuestra vida, de modo que el ser y el trabajar se han vuelto indiscernibles, a aquellos que no soportan tanta inquietud y bochorno solo les queda dejar de ser, mudarse o mutar, confundirse con el aire. Y ello, por descontado, no supone solo dejar la fábrica, la oficina, el despacho o el teléfono —reconocemos que esto ya no es posible—, sino abandonar cualquier cosa afín a lo que Rancière denominaba la «economía policial de las competencias» (2008: 68): la acción y la narrativa, la interpretación y el deporte, la casa y la familia.

Por eso muchos, a la desesperada, viajan en mil aviones, se tiñen el pelo, cambian de amistades, hacen retiros espirituales, se tumban desnudos en una playa llena de restos de vidrio que parecen, de tan erosionados, piedras preciosas. Y otros leen novelas de mil páginas,

conocen a un gato, aprenden cocina o practican kitesurf. Cualquier cosa para rozar el anonimato. Otros aun se visten con camisas hawaianas o se llenan el pelo de trenzas, porque la estridencia, bien se sabe, es una militancia agónica en la infamia. Los vacantes y los vagabundos son, en el fondo, mutantes, cuerpos que ansían no solo dejar de ser, sino devenir otra cosa, ser otro y adoptar una vida más allá de los protocolos de su existencia administrada. Soñé hace años que me enamoraba de Cindy Sherman, y el fuego de nuestra pasión ardía por no saber a quién amaba, por no saber a quién nombraba o qué decía cuando llamaba a Cindy «mi amor».

Sea como sea, pienso cuando miro el andar distraído y decidido de Moreau, en la vacación se trata de disminuir la superficie de contacto del sujeto con la arrogancia del mundo —es una expresión de Barthes (2002: 265)—. Y si uno se desentiende de la arrogancia del mundo, que es complemento de la positividad que uno produce a todas horas, uno puede, quizá, relacionarse con las cosas en su ínfima pequeñez. Desvanecida la arrogancia del mundo, abrazado el humo de la infamia, quedan todos esos restos que no componen ni un nombre, ni una gesta, ni una película. Quedan los accidentes y las sombras, las cosas y los cuerpos que aún pueden amarse, porque son menos que nada. La notte cuenta la crisis y el tedio de un matrimonio burgués en declive, pero también, a contrapelo, nos deja escuchar el poderoso deseo de Jeanne por amar. Jeanne ha de perderse para poder amar, necesita salir de la librería y de su casa para encender su deseo. Por ello le espeta a Pontano: «Por favor, no minimices siempre mi parte [...] Yo también tengo pensamientos». Pero esos pensamientos se ahogan en su matrimonio y se asfixian en el sopor doméstico. Solo como una extraña, en ninguna parte, puede Jeanne amar y desear y pensar. Solo quienes se pierden primero y dejan vacante su plaza en los protocolos de sí mismo pueden, quizá, abrazar una experiencia digna de ese nombre.

No en vano Benjamin reconocía en su Infancia en Berlín que perderse en una ciudad requiere aprendizaje (1982: 15). La cuestión aquí no es perder algo —aunque a veces perdemos algo con la intención desesperada de perdernos a nosotros de una vez por todas —, sino perderse a uno mismo, persistir en la desorientación, porfiar tanto en el momento presente (esta acera desportillada, el sándwich del trabajador en su pausa, mi hombro sin su chaqueta)

que todo el cuadro general, con sus planes y sus procesos, se desvanece. Perderse es estar plenamente presente, nos recuerda Rebecca Solnit (2020: 10), pero también consiste en estar completamente ausente, en desaparecer para todo el mundo y ser inmune a las gramáticas del reconocimiento. Estar y no estar, dejar de ser visto como alguien y ser, pese a todo, percibido como algo: tiene la vacación mucho de coreografía espectral, pues los espectros siempre son vistos sin ser reconocidos —por ello en ocasiones resultan terroríficos—. Alcanzar un estado o un lugar —si en la vacación se trata de viajar, cada lugar es un nuevo estado de ánimo —, llegar a ese espacio donde nadie es conocido ni nadie nos conoce, abrir un paréntesis en nuestra biografía, comenzar a gozar de la gracia de una vida póstuma. ¿Qué ocurre en todos los lugares en que yo no estoy? ¿Qué ocurrirá en mi casa y en mi calle cuando ya no las transite? ¿Y qué sucede en todas esas casas y esas calles en que yo no debería estar, que ni me conciernen ni me corresponden, pero que aun así transito, ahora, perdida en el presente? ¿Qué pasa, qué me pasa cuando la pregunta «¿Dónde estoy?» no tiene ningún sentido ni relevancia? ¿Qué adviene si la pregunta «¿Quién soy yo?» pierde todos sus privilegios?

La vacación se dirige imparable hacia el dominio de lo impropio, un país extranjero al que solo se accede sin mapa ni geolocalización, cuyo único camino son las vías de escape y las aporías. Allí al fin el yo es otro, y pervertir tal propiedad supone impugnar, o al menos desordenar, todas las relaciones entre el yo y sus imágenes, el yo y sus gestos, el sentido con todos sus significantes. Jeanne camina sin rumbo y se va abandonando: deja de ser la esposa de Pontano, deja de ser una esposa, deja de ser Lidia, deja incluso de ser Jeanne, deja de ser una mujer, deja de ser una persona, alcanza esa rendición tan alta, intensa ligereza, en la que uno —¿uno?— es tan solo un cuerpo que atraviesa un espacio. «Ya no somos en absoluto nosotros mismos cuando salimos de casa una deliciosa tarde entre las cuatro y las seis», confiesa Virginia Woolf. Hace una pausa, mira absorta un árbol, da una calada y tira el humo. Concluye después: «Nos liberamos del yo que conocen nuestros amigos» (2014: 18).

Quizá por ello en Una habitación propia Woolf valoraba que solo en el ocio y en los sueños una «verdad sumergida» emergía a la superficie (2008: 25). Como ocurría en el París matinal y desierto

que fotografió Atget a principios del siglo

xx

, o el Nueva York despoblado y sombrío que captó Duane Michals en los sesenta, aprender a perderse supone convivir con una revelación honda y metálica, y puede que sea ese el fruto de la rendición, el resultado de convertir la geografía entera en un plano anímico, en una psicogeografía. Esa verdad que sube a la superficie no es el reconocimiento de un nombre íntimo, ni la comparecencia de una interioridad reprimida. Decir «yo es otro» no significa decir «yo es otro yo», del mismo modo que retratar una ciudad sin el ajetreo de sus compras y transeúntes no implica, de ningún modo, resolver el enigma de su autenticidad. Esa verdad íntima que persigue Woolf no es en modo alguno una verdad, sino el temblor de su ausencia. Detrás de la máscara no hay un rostro reprimido y expectante: la máscara es ya el rostro, y el rostro es un modo determinado de ver y de sentir, de caminar y de ser visto. Es la determinación de ese modo lo que se interrumpe o se deniega en la perdición de las vacaciones. Y emanciparse del rostro es la oportunidad para un nuevo campo de experiencia, para ver con otros ojos —si acaso los ojos sirven solo para ver—. Aquí uno avanza al ritmo de las ciudades.

Por ello Derrida en su correspondencia con Malabou no hablaba de «verdad». «Viajar es librarse a la conmoción», afirmaba (1999: 42). Todos los viajeros que escriben, todos los flâneurs y las flâneuses que empalabran su vacación, desde Poe hasta George Sand, desde Kierkegaard y Walser hasta Woolf o Roussel en su roulotte automobile, y todos los vacantes fotógrafos, sean Meyerowitz o Paul Graham, aspiran a esta conmoción, a este temblor deseado y espantoso en que la verdad se esfuma y, con ella, también nuestra identidad y todo el repertorio de vínculos sensoriales e interpretativos que la sostienen. Es con una falta de verdad, o una verdad en falta, con lo que uno se encuentra, y aprender a perderse consiste en aprender esta contingencia, esta vibrante alternativa a lo de siempre. «Después de cada conmoción, hay que renacer», le decía Derrida a Malabou (42). Pero renacer no es volver a empezar —otro nombre, otra casa, otra vida—, sino comprender la diferencia entre el origen y los comienzos, que es la diferencia entre

la palabra y la escritura. ¡Al fin, ser diferentes en vacaciones!

Este paréntesis, largo como un viaje trasatlántico o fugaz como una escapada al baño, hace de la ociosidad una forma más alta de experiencia, pues todas las cosas pierden su nombre, su símbolo y su uso conocido, y se muestran inútiles, como felices despropósitos. Quien sale a deambular o de vacaciones busca revolver las coordenadas enteras de su sensibilidad. Por ello, sea como vía de escape o interrupción, el espacio en que se despliega la vacación no es lo exótico ni lo espectacular, nada de lo que se pueda nutrir nuestro capital simbólico. Las vacaciones son un viaje a la banalidad, a ese espacio cotidiano tan manido, tan olvidado por recurrente, que es lo primero que salta por los aires y se enrarece cuando uno adopta un plan de huida.

El país de la banalidad es el lugar que Jeanne recorre en su paseo, y el territorio que el neorrealismo y la Nouvelle Vague quieren explorar o reinventar, con el extrañamiento de la primera vez, con el celo de un analista o un detective: la inacción y la no participación son la ocasión para una contemplación más alta, pero también para una convivencia más intensa, donde nada se da por supuesto y todo se vuelve reveladoramente singular —las risas, la fuente, aquellas señoras que hablan de comprar un corsé—. Para quien vagabundea, la banalidad se presenta como un vasto misterio. Kafka encontró en ella «la historia más grande de ladrones que existe» (cit. en Comité invisible, 2017: 125-126). Allí, los secretos no se ocultan en acontecimientos maravillosos, sino que están en plena superficie, rondando por las calles como gatos viejos: son aquello que no vemos porque va de suyo, y de ahí lo perturbador de su descubrimiento. Perderse es perder ese centro, lo propio, lo mío y lo tuyo, lo que se dice y lo que se posee. Ejercicio de movilidad, la práctica de la ciudad aspira a escribir, con el coche o con los pies, un tratado de la contingencia. Pese a no detenerse, allí el tiempo está fuera de sus goznes.

Y hacia allí nos dirigimos todos los vacantes, vagos y paseantes, viajeros y exploradores. Conformamos todos ese ejército republicano de vagabundos anónimos que Woolf evocaba en sus paseos por Londres (2014: 18), esa suerte de cuarto Estado de caminantes errantes que Thoreau saludaba jubiloso (2017: 39). Una

inmensa multitud sin nombre que no coincide con ninguna figura institucional y que, ni furiosa ni ilusa, solo despistada, aspira a elaborar el mundo sensible de lo anónimo. ¿En qué consiste esa elaboración? Consiste en apartar a los cuerpos de su destino (Van Zuylen, 2019: 45), esto es, en cancelar su destinación. La verdad que hallamos es la no-destinación de los cuerpos: no un camino, sino una vacación; no lo lleno, sino lo que vaga y se vacía. La ociosidad del flâneur era para Benjamin una confrontación contra la división del trabajo (2011: M 5, 8), y su práctica de la ciudad suponía también un enfrentamiento a las divisiones y marcajes que constituyen el territorio entero como un espacio de circulación de mercancías. El vacante conjura esas formas de la productividad tan pronto como se desentiende de su propiedad sustancial como sujeto, y este desbarajuste implica también desocupar por un momento la posición de género, de raza o de clase que uno sustenta para poder, al fin, leerla. El vacante tiene la oportunidad de situarse de otro modo. Al fin puede ver, y verse. Deja, quizá, de ser vigilado.

Vivian Maier trabajó durante décadas como niñera para distintas familias bienestantes de Chicago. Lo suyo era dar de comer y vestir y distraer a hijos de gente rica. A veces también los dormía, les regañaba o les contaba historias. Solía vivir en sus casas, cobraba un sueldo irrisorio, se instalaba en algún pequeño cuarto donde almacenaba montones de periódicos viejos y se retiraba a descansar por la tarde. Pero Vivian Maier no era Vivian Maier, y su apellido germánico, tan común como equívoco, se encuentra escrito de forma diversa en todos los registros en que hubo de identificarse —Maier, Mayer, Meyer, Meier...—. Maier, o ese cuerpo de nombre múltiple, era una vacante, y la fotografía fue para ella la forma de apartarse de su destino como cuidadora de hombres. En sus paseos diarios, a los que arrastraba a los niños que cuidaba, tomó cientos de fotografías en que la banalidad cotidiana aparece con una extraña y cautivadora espontaneidad. Una gran mayoría fueron autorretratos, en los que Maier se muestra siempre como un reflejo, como una sombra perdida entre espejos y escaparates, la lumbre mínima de una cerilla antes de apagarse: los suyos son retratos de una desaparición, imágenes que captan un dejar-de-ser, ese resto mínimo que queda cuando todo lo demás se pierde por el camino. Resto mínimo, pero suficiente para accionar el disparador.

Ese abandono de su posición como niñera es para Maier una revolución microfísica, un gesto tan político como perezoso: con cada foto, Maier rompe con la distribución habitual de espacios y competencias, en términos de Rancière (2008: 66). Deja de ser quien cuida y limpia para convertirse en quien camina y observa. Los brazos ceden su movimiento a los dedos, la nariz cede sus energías a los ojos, la espalda confía su resistencia a los gemelos, la atención a las criaturas se torna en una perspicacia generalizada hacia las calles y sus habitantes —para desgracia de los niños, a menudo en peligro de atropello o secuestro, pero todo no podía ser —. Su acceso a la cámara es siempre una insubordinación a ocupar el lugar que tiene asignado. La vacancia de Maier es una revolución en la disposición de su cuerpo, una revolución que no necesitaba más manifestación que las huellas de las fotografías —que Maier, como es sabido, nunca reveló ni enseñó a nadie, pero que guardó celosamente, como quien esconde unos billetes de tren, una puerta trasera, una salida.

«Para los dominados», reconoce Rancière, «la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación» —es fácil conocer la teoría—, «sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación» (2008: 69). La vacación consiste precisamente en hacerse otro cuerpo, y hacerse otro cuerpo es lo que busca Maier, pero también Jeanne, toda vez que abandona las relaciones, actitudes y gestos de la esposa complaciente que espera para respirar ese aire fresco que solo entre la multitud anónima se obtiene. Ejercicio de vacío, tratado de la contingencia, práctica de la ciudad o ejercicio de movilidad, la vacación despliega una dinámica del disenso, y en ella encuentra su desafío o su revuelta. Si todos los viajeros son mutantes es porque se encaminan en la búsqueda de otro cuerpo, y ese cuerpo nuevo —que puede y quiere cosas que el otro ni siquiera conocía— es la cifra del desacuerdo con las dominaciones, violencias e incapacidades que sostenían el anterior.

Y de entre todos los tipos de vacaciones, la escritura ocupa un lugar aparte. Cuando no se reduce a comunicación, la escritura es siempre un viaje infinito en carretera, y la literatura es ese continente en que las palabras son vagabundas y circulan libremente, desprendidas del mensaje que alguien les condenó a portar. «En

literatura solo nos atrae lo salvaje», razonaba Thoreau (2017: 73), y no era desacertado, pues la literatura es intolerante a la domesticación, a cualquier raíz o significado determinado: no tiene casa, vive en moteles. Ese desfase persistente entre la escritura y el discurso, entre la prolijidad y el mensaje, constituye la carretera perdida de la literatura, que recorre siempre, como puro artificio o inesencialidad estructural, la posibilidad de lo imposible, esto es, la oportunidad para una nueva manera de vincular las palabras y las cosas, los cuerpos en el espacio. El lenguaje está de vacaciones en la literatura, aquel ejército republicano de vagabundos anónimos son los paseantes de Woolf, pero también las fotos de Maier y todas las palabras que, abandonando su cuerpo habitual, tratan de inventarse uno nuevo, de volverse extrañas, de sonar como nunca, de asediar, como espectros, esos límites del mundo que son los límites del lenguaje.

Una de las canciones que compone Pet Sounds, el álbum de los Beach Boys de 1966, se titula «Let's go away for a while». Los Beach Boys no sabían hacer surf (solo Dennis Wilson, el batería, tenía trato con las olas), pero renunciaron a grabar la pista de las voces y están por ahí, en cualquier parte, mientras nosotros escuchamos su ausencia. Es su retirada lo que vuelve, el silencio lo que suena, cada vez que comienza «Let's go away for a while», después de cinco canciones repletas de coros y falsetes. Hay otro tema instrumental en el álbum y allí la voz ni siquiera nombra el título: escriben y cantan los animales.

En 1982, la banda Missing Persons publicó el álbum Spring Session M., que contiene el tema «Walking in LA». Mientras recorre Los Ángeles en coche, la banda se sorprende al ver a alguien caminando por la calle. Será una estatua de cartón piedra, dicen, una ilusión óptica, un corredor lesionado, un conductor que se quedó sin gasolina, un patinador disfrazado o un encargado de llevar el carro de la compra. Cualquier cosa menos alguien caminando, porque nadie camina en Los Ángeles.

En una de sus postales a Dick, Chris escribe: «Se está bien aquí, en la carretera».

Interludio 1.

Maisons de week-ends imaginaires

My washed rags flap on a serious grey sunset.

Anne Carson

, «Sunday», Decreation

He soñado muchas veces con una casa. No un hogar, una casa. No un sitio al que volver, sino un lugar al que acudir. Sueño con una casa que sea como un fin de semana.

Porque los sueños extraen su materia de lo vivido e imaginado, esa casa con la que sueño se compone de habitaciones y espacios provenientes de todas las casas por las que he pasado.

He vivido aquí:

c/ Mayor de la Vila, 1, 1º Elche 03202

Y también aquí:

Silkeborggade 30, 3. Th 2100 Ø København

Pasé varios meses durmiendo aquí, entre libros de Flora Tristán:

119 S Elliott Pl Apt 4, Brooklyn, Nueva York 11217-1533

Y aquí vivía con una gata, además de mis compañeros:

c/ Torrent d'en Vidalet, 38, 1-4, Barcelona 08012

En algunas de esas casas siguen habitando quienes me acogieron. En otras, también los compañeros se han ido y hasta los vecinos han marchado. No sé si en alguna pared, en un mueble o una silla, permanecerán las huellas de mi estancia. No sé si el espacio guardará el hueco de mi cuerpo con tanta lealtad como yo guardo los gestos con que mi cuerpo demoraba en el espacio. Una casa es un hábito, y como todo hábito se compone de repeticiones, de repeticiones de gestos. Así podría verse: una casa es un baile. Al menos, una casa sienta las condiciones para una serie definida de coreografías.

En una casa, el recorrido hasta el baño era angosto y echaba la cintura hacia atrás cada vez que lo cruzaba.

En esta casa:

c/ Benet Mercadé, 7 3-2, Barcelona, 08012

En esta otra casa, todas las mañanas de invierno arrancaba carámbanos de hielo de las ventanas:

7, rue d'Abbeville, 6ème étage, París, 75010

Aquí, la puerta de la terraza no cerraba bien, toda la casa se llenaba de arena y salitre de la playa. Lo recuerdo en mis pies:

c/ Villena, 6, 1.º dcha., Santa Pola, 03130

A partir de todas estas casas, y de muchas otras cuya dirección he perdido, voy componiendo esa casa con la que sueño, una danza deliciosa. Ya lo he dicho: una casa a la que acudir. He huido de muchas casas. No es una casa lujosa, solo es la casa en la que mejor se baila. O eso es lo que a mí me parece.

El Capullo de Jerez canta que «la vida es una rutina». Tiene razón, y lo digo sin pesar. Una casa —una vida— es un haz de repeticiones.

¿Qué estamos dispuestos a repetir?

En una casa se sientan las condiciones para que, quizá, ese algo vuelva a repetirse. El Capullo se pone muy contento cuando ve la luna llena. Para explicar esa rutina que es la vida, o esa repetición que es la casa, canta tan solo «enciéndeme la luz/apágame la luz»:

Enciéndeme la luz

Apágame la luz

El cantaor hace la cadencia de la frase con estos dos versos, que conforman el estribillo. Soñaba una casa en que toda mi actividad se midiera por estos dos gestos. En que reconociera que, en el

fondo, durante todo el día solo me dedicaba a encender la luz y, después, a apagarla. O a encenderla por alguien, y dejar que alguien la apagara por mí. Soñaba con una casa en que el ritmo de la vida lo marcara la luz.

Si la arquitectura de una casa marca el ritmo de una vida, es como una partitura. Sueño con una casa que es música. En aquella película de Marguerite Duras, Vera Baxter se retira a una villa, acude allí a descansar y pensar. Cuando una desconocida pronuncia su nombre, comienza a sonar una canción de Carlos d'Alessio que no cesará en los noventa minutos que dura la cinta. Es una música que proviene del bosque que rodea la casa, resuena en la playa y no deja de escucharse. Parece la fiesta de unos extranjeros, dicen. Venga de donde venga, en esa casa, Baxter, Vera Baxter, es capaz de escuchar la música que contiene su nombre. Quiero ir a ese lugar, allí donde esa canción —una que descubra, pero que quiera como mía— se hace audible. Habitar una casa es como aprender a escucharla.

¿Qué imagino que hago en esa casa que imagino? Se parece a un sábado por la mañana. La escena que evoco una y otra vez sin darme cuenta es la de tender la ropa, una extensión del ritual del baño. Cuando acaba la lavadora, subo al terrado y extiendo las camisas en las cuerdas disponibles, por encima de las plantas y los gatos de la vecina. Luego vuelvo a bajar, cargo otra lavadora, vuelvo a subir. Sueño con una casa en que la vida va girando, sube y baja, al ritmo del agua.

En esta casa no subía a tender, sino que bajaba:

36, rue Édouard Dereume, Rixensart, Brabant-Wallon 1330

Soñar una casa es complicado, y a veces se hace inevitable marchar. Sobre todo es complicado porque una casa no es un espacio de pertenencia. Cuando hablamos del hogar, hablamos de origen, de pertenencia, de regreso y de recuerdo. Volver al hogar, recordar el hogar, decimos. Puesto que se nutre de los materiales de lo que

hemos sido, el sueño puede parecerse mucho al recuerdo, y a veces confundirse con él. Pero al recuerdo volvemos, y al sueño acudimos. El recuerdo está detrás, uno sueña hacia adelante. Por eso el sueño no genera relaciones de pertenencia. Es también una fiesta de extranjeros. Quizá genere relaciones de deseo.

Durante algún tiempo, quise volver obsesivamente aquí:

2825 E 17th Street, Long Beach, California 90804-1612

Luego aprendí que era un país de recuerdos, que me estaba aferrando a ese lugar. Una imagen mítica se sobreponía a un espacio con sus repeticiones. Y quien está atado no puede seguir ningún ritmo.

Maisons de week-ends imaginaires es una obra de la artista Laía Argüelles. Laía encontró un día un viejo libro de casas proyectadas y se preguntó cómo serían sus interiores: cómo entraría la luz, qué muebles habría, dónde se dispondrían las plantas, de qué madera estarían hechos los marcos de las puertas. En sus viajes, encontró en rastros y mercadillos muchas fotografías de interiores que encajaban a la perfección con alguno de los cuartos de aquellas casas proyectadas. Compuso un total de doce dípticos para armar esta correspondencia, marcó con un punto de pan de oro el lugar en el plano que era evocado por la fotografía escogida. La lógica de la correspondencia era perfecta, pero también era inventada. La relación no era de pertenencia, sino que respondía al deseo de la imaginación. Ninguna de esas casas existe, y sin embargo yo acudo una y otra vez a ellas, las visito, respiro su silencio. A veces, casi, me pondría a tender la ropa. Laía me explicaba que sus maisons tratan de dar cuerpo a dos carencias: la falta de tiempo y la falta de casa. Esas carencias son en demasiadas ocasiones la condición sobre la que se sostienen nuestras vidas, y de tan básica como es, esa condición se vuelve impensable. La imaginación permite desafiar ese límite, y cuando lo hace, somos capaces de vivir de otro modo. Aunque haya nacido un lunes, sueño con vivir en un fin de semana, aunque

tenga que imaginarlo para hacer las maletas.

En esta habitación, leí a Kafka:

Plaza Horno de San Nicolás, 4, hab. 353, Valencia, 46001

En esta otra, leí todos los cuentos de Joy Williams:

11, rue Saumenude, 2ème étage, Bordeaux, 33800

Emanuele Coccia escribió que una casa es una realidad puramente moral. Yo creo que es una realidad puramente soñada. En ambos casos, una casa es cuestión de convivencia.

¿Qué diferencia, entonces, la moral del sueño, el sueño de la memoria? Sueño y memoria comparten casi los mismos materiales, la moral y el sueño comparten la situación de quien los emprende. Cambia la disposición de los materiales, la lógica que los empareja: en la memoria y en la moral esta lógica es reincidente. En el sueño, la lógica es diferente, por eso todo parece tan raro. Desde esa extrañeza puede reconocerse la redundancia de la lógica diurna, y así puede cambiarse, igual que desde el bosque una casa se ve con otra luz. Se descubren las carencias en las que uno se ha instalado a vivir —la casa, el tiempo—, unas carencias que se han vuelto lógicas, normales. Siempre soñamos en abundancia.

Si una lógica se define por una serie de dinámicas de razonamiento, cambiar de lógica es como cambiar de casa. Sueño con una casa a la que acudo cada vez que quiero —cada vez que necesito— pensar de otro modo, inventar otros hábitos. Pensar de otro modo es una cuestión de convivencia.

En esta casa, toda la vajilla era de color rosa pastel:

Birkedommervej 22, Stuen Th, København 2400

En el jardín de esta casa, que era inmenso, vivían un conejo, una gallina y cuatro gatos:

c/ Sant Eusebi, 6, Sant Cugat del Vallès 08198

En Avda. Blasco Ibáñez, 23 vivía con P., en 6, rue de la Citadelle vivía con C., en c/ Gallecs, 10 vivía con M. Vivía solo en c/ Mozart, 16, la cocina estaba dentro de un armario.

Rincones y estancias de todas ellas componen la casa con la que sueño. He señalado con puntos de pan de oro la correspondencia exacta entre el lugar en el plano y la fotografía escogida.

Decreación

My personal poetry is a failure.

I do not want to be a person.

I want to be unbearable.

Lover to lover, the greenness of love.

Anne Carson

, Decreation

Agnes Martin abandonó el mundo del arte durante siete años. Sencillamente renunció, dejó de pintar en 1967 y se mudó de Nueva York, donde se había consolidado como integrante del grupo de expresionistas abstractos, al desierto, en Nuevo México. Allí se dedicó a la enseñanza y a otras cosas, pero sobre todo a desaparecer. Sustituyó en su pintura las cuadrículas que habían ocupado los lienzos de sus primeros años por franjas anchas de colores evanescentes, azules, blancos y rosas. Los cuadros que pintó pocos años antes de morir parecen ser la huella de aquellos años de descanso y vagancia: Fiesta, Untitled (Love), Untitled (Lovely Life), Untitled (Playing) o Happy Holiday. Son todos de los años noventa, y parecen responder a esa persistencia en la desaparición que hizo de Agnes Martin no una gran creadora, no una gran intelectual, sino todo lo contrario. «Yo no tengo ideas. Tengo una mente vacante», comentaba en una entrevista con Chuck Smith en 1997. Solía meditar hasta que aprendió a dejar de pensar, y parece que al final de su vida consiguió acoger la nada en sus lienzos y en su mente, no tener ideas, deshacerse del yo y de todas sus ínfulas. «Gosh yes, I'm an empty mind!», exclamaba risueña.

Martin buscaba la perfección en sus cuadros, todos ellos trataban sobre la perfección, sobre el exultante acabamiento con que la realidad nos acoge. Aunque, para ello, las telas tenían que ser cualquier cosa menos perfectas. La exactitud de la perfección consistía en contemplar el tumulto del mundo como una bienvenida, no como una tarea. Buscaba Martin la perfección en sus telas como la encontraba en su mente holgada, en el polvo y en las piedras, en los niños y en las plantas. Entendía, según dejó escrito (2005: 16), que en el arte no hay beneficio alguno, ni lucro espiritual ni económico; nada se gana con él, no revela ninguna verdad, no ofrece ninguna salvación, no guarda consigo una pedagogía ni un saber vivir. A veces, quizá, puede ser «un gesto muy pequeño de júbilo o exultación» (ídem), una forma de celebrar esa perfección que el mundo revela cuando se le escucha, cuando no se aborda como un recurso a explotar, sino como un lugar de recreo. La poética de Agnes Martin, obstinada en perder las ideas, las ciudades y las formas hasta alcanzar el desierto, no se cifra en una gramática de la creación. No hay creatividad alguna en la obra de alguien que porfía en su ausentamiento. Antes bien, Agnes Martin persevera en la decreación, y solo a través de la decreación desarticula la soberanía y la propiedad del sujeto, su afán de posesión y la economía de la operatividad en que esta se sostiene.

Solo a través de la decreación, de todo lo que se pierde en la mirada, se alcanza esa celebración de la nada con que todas las cosas nos reciben. Aunque esta nada no es vacío; no es, tampoco, trascendencia ni más allá: no hay ninguna deuda que el arte venga a saldar, no tiene nada que darnos. Esa vacancia es, antes bien, afecto, relación, mundo común. Esa vacancia es historia, inmanencia, artesanía, amistad: no es nada, es menos que nada, apenas unos trazos. Nos orienta hacia una política de la relación y no hacia una economía de la obra, si se prefiere. De ahí el entrelazamiento de títulos afectivos y festivos en sus últimos cuadros, el vínculo entre la fiesta y la amistad, las vacaciones y la vida ordinaria. De ahí, también, que todos ellos se encuentren entre paréntesis, antecedidos por un Untitled, como si el primer gesto de la decreación —y, también, el de la fiesta y el de la amistad— consistiera en perder los nombres, en no tener forma de llamarse.

Cuanto más se acerca la vista a las bandas de color de Fiesta o de

Happy Holiday, con más claridad y definición se descubren los titubeos de la mano de la artista que ha recorrido la tela, y también aparecen las líneas, casi rectas pero sinuosas, del grafito que sostiene el cuerpo nuboso del azul o del rosa. Todo ello se descubre en una proximidad íntima, como si entráramos en el cuadro o la tela fuera para nosotros el último horizonte o el único cielo. Pero al mismo tiempo se torna imposible ver todo el lienzo, concebir el cuadro como una totalidad. Hay que perderse para ver. O mejor, la contemplación es una táctica para la desposesión del yo.

Con este gesto, que recorre buena parte de su obra, Agnes Martin se inscribe en la tradición del paisaje, en ese momento en que la pintura de vastas naturalezas es relevada por la abstracción y sus silencios a partir de la segunda mitad del siglo

xx

, con expresionistas como Mark Rothko o Barnett Newman, y con ello la noción de lo sublime, aquello que excede los criterios de lo humano, se reescribe más allá no solo de la racionalidad humanista, sino también de las figuras con que los colores se conciben y se ordenan. «La naturaleza no conoce formas ni conceptos, así como tampoco ningún tipo de géneros», escribió Nietzsche en Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, «sino solamente una x que es para nosotros inaccesible e indefinible» (2012: 231). La visión de ese indefinible se hace posible en los paisajes que compuso Agnes Martin, si bien de otro modo que Rothko o Barnett, con la obstinación de quien quiere retirarse al desierto y, de una vez por todas, decirle adiós a todo esto.

Agamben concibe el paisaje como un inapropiable en El uso de los cuerpos (2017: 177 y sigs.). El paisaje define el marco de la mirada y, reduciendo a intensidades de luz y color lo que habría de representar, envuelve a quien lo contempla, le permite perderse y no ser más que paisaje. En la contemplación, quien contempla se desvanece a medida que da lugar a algo, lo visionado, que al mismo tiempo pierde su criterio y su estructura: no es nada lo visionado en las grandes telas de Martin, solo brumas de color, más allá de las formas de lo comprensible —o más acá, en la materia y sus efectos aleatorios—. Se resiste lo visionado a ser algo más que un temblor, una sucesión de franjas de colores, apenas alternadas con el blanco.

Si el sujeto moderno se constituía en cuanto espectador al mismo tiempo que constituía, encajándola en su mirada, la naturaleza toda como paisaje, ahora el sujeto se desapropia de sí, se desarticula cuando aborda el paisaje, y el paisaje se apropia a su vez de quien mira. Reciprocidad o doble dependencia, tal es el juego de lo inapropiable, que anima así un proceso de decreación. Por ello no hay ya poder sobre las cosas, ni su configuración depende de la mirada: antes bien, se trata de la convivencia de lo desfigurado, de una exultación de la materia. Pero ni figuras, ni obra, nada que ver, ninguna figura que reconocer: la ingobernabilidad de la materia se sobrepone a ello y se complementa con la desapropiación del espectador. Las telas de Martin, Fiesta o Lovely Life, encarnan un lento y radical abandono de cualquier elemento representacional, dejando solo lo mundano: una perfección de las cosas que late en el temblor de la artesanía con que el grafito, que solo de cerca se descubre, surca la tela.

Fue Simone Weil quien acuñó el concepto de decreación en La gravedad y la gracia. En 1947 lo definió en su cuaderno como «hacer que lo creado pase a lo increado» (2002: 81). Solo en ocasiones, en un sutil destello, valoraba Weil, el hombre escapa a las leyes del mundo y abandona su peso. Solo en instantes de detenimiento y contemplación, cuando se acepta que el horizonte no es nada, y que la trascendencia no es nada, y que el mundo no rebosa sentido, sino que se celebra en una repetición sin término; solo en esos instantes desafiamos el álgebra de las cosas y nuestro cuerpo se desliza en el aire como una pluma. Solo en ese momento el imperio de la gravedad cede su lugar a instantes de gracia, de elevación o de libertad. «La pintura no trata sobre ideas o emociones personales», escribe Agnes Martin,

Cuando pintaba en Nueva York no lo tenía tan claro

Ahora tengo muy claro que su objeto es la libertad

no la libertad política, que es un eco

no la liberación de normas sociales

la libertad del dominio y la esclavitud

la libertad de lo que te abate (2005: 38).

Esa libertad de lo que nos abate es, quizá, la gracia de Weil, un lúcido querer en vacío, querer el vacío: asumir la distancia irreductible entre uno y lo que uno ama. Anne Carson, que dedicó todo un poemario a este viaje vertical, escribió que «no ejercer el poder es soportar el vacío» (2014: 327), y con ello reconocía con acierto la distinción entre la gravedad y la gracia.

La persistencia en la observación que imponen los lienzos de Agnes Martin permite ir desvelando, poco a poco, todo el entramado del cuadro: la imagen se disuelve a fuerza de mirar y se reconocen las marcas de lo que habría sido un proceso de creación. Por ello la contemplación es decreativa, pues no hace progresar a la imagen en la minuciosidad de su detalle, sino que la deshace, la hace regresar a sus rudimentos: el espectador no «crea la obra» participativamente con el artista, sino que la descrea, encuentra un progreso en el hacer que él, con la mirada, invierte, hasta reducir la obra al proyecto, al borrador, a la idea o al experimento. La contemplación se torna aquí una práctica destituyente, donde no se trata de no hacer nada, sino de hacer la nada, de reducir el cuadro a su materialidad hasta casi perder la forma, hasta abrazar el accidente, la mancha aleatoria, los colores como nubes de pigmentos. En ellas quien mira abandona su subjetividad, propicia la ausencia del yo a fuerza del recreo y de las repeticiones de lo que viene sin mensaje o contenido, en la persistencia incesante de lo que no se escribe. El efecto es de exactitud y de evasión a la vez, como un vuelo de Nueva York a Nuevo México, de la ciudad al desierto.

Otros artistas han promocionado en la pintura del paisaje durante el siglo

xx

. En 1927, pocos meses antes de su muerte, Claude Monet pudo ver instalados en L'Orangerie los vastos lienzos de sus Nymphéas, pintados en 1918. La concepción de los cuadros, que conforman

junto con el edificio un dispositivo de contemplación al cubrir los vastos muros de dos estancias que componen la doble elipse del infinito, propone al espectador el ejercicio de perder la mirada en un estanque en reposo, con el afán de complacerse en las variaciones del color y ser seducido por las oscilaciones verdes de las hojas y el día en su crepúsculo. La mirada aborda un espacio de deseo y encarna aquí plenamente la pulsión escópica de quien observa el estanque y, a la vez, se mira en una balsa de agua quieta. El espectador, que busca un paréntesis del ajetreo de la vida en la metrópolis parisina, se entrega a devorar su objeto de deseo, que por una vez es inmóvil. En los nenúfares de Monet, ver y comer son la misma cosa, y parece que mirar consiste en reducir al máximo la distancia entre el amante y el objeto de su amor. La sensibilidad es retiro, pero también satisfacción y seducción, esto es, posesión.

Los grandes formatos de Rothko de los años cincuenta constituyen una modulación sustantiva en el pensamiento del paisaje. Aquí no encontramos una satisfacción en la contemplación, ni una seducción de los sentidos, sino una suerte de encuentro metafísico con la pureza del color, con una presencia rotunda que abandona cualquier motivo natural y adviene en la contemplación como un absoluto. Los cuadros de Rothko, que, antes que mirarse, se respiran, son un acontecimiento, un encuentro de quien especta con una verdad de las cosas que se revela más allá de la realidad. En esa pureza tan densa, el color en Rothko es un pasaje a la trascendencia, y con él el arte recupera su antigua vocación religiosa, en que la materia es solo la ocasión para el acceso a una lejanía, algo allende nuestra experiencia sensible, pero que solo mediante ella puede alcanzarse. En el apogeo de las imágenes reproductibles y lindando con el auge del pop art, Rothko supo revivir en sus paisajes abstractos el aura de un absoluto que adviene sin figura, intenso e inefable.

Los cuadros de Agnes Martin no abordan ninguna de estas estrategias: no hay nada perceptible en ellos, ninguna bella forma con la que deleitarse, pero tampoco hay nada sustantivo, ninguna presencia plena que reverenciar. El viaje que propone Martin no tiene por destino ni la seducción ni la creación, ni la satisfacción ni la trascendencia. Del mismo modo que el espectador ha de acercarse a los cuadros para disolver la imagen en marcas y

accidentes, el destino de su viaje es siempre el más acá, esto es, la inmanencia. Ese «very small gesture of exultation» que invocaba Martin es una celebración de lo cotidiano, de una realidad ínfima y banal que la pintora reconoció como el rostro mismo de la perfección, y de ahí que se dedicara a reiterarla, y a hacer de la pintura un trabajo de recreo, es decir, de repetición lúdica, no de creación. Lo que Martin permite en la proximidad incesante de la contemplación es un encuentro con un «nada que ver», con una nada que no es absoluta, sino tan solo una vibración, una oscilación de líneas: el fruto de la decreación, la renuncia explícita a la creatividad, a la seducción y sus fantasmas. Esa escritura u oscilación de líneas, esa alternancia de franjas que pugnan por fundirse con el blanco es una vacilación, o mejor, una feliz vacación, una vagancia entre los colores pastel.

Los cuadros de Martin, en este sentido, no son seductores, como Monet, ni metafísicos, como Rothko. No hay gravedad en ellos, solo gracia: aceptación del vacío, desposesión, afirmación de la distancia incesante que nos separa de lo que amamos. No hay conquista, sino vida. «Nada poseemos en el mundo —porque el azar puede quitárnoslo todo—, salvo el poder de decir yo», reconocía Weil, «eso es lo que hay que entregar a dios, o sea destruir. No hay en absoluto ningún otro acto libre que nos esté permitido, salvo el de la destrucción del yo» (2002: 75). De ahí que, en los cuadros de Martin, más que el vacío, es la generación de un vacío lo que tiene lugar, un vaciamiento o una vacancia: expulsar todo el aire hasta alcanzar la holgura, allí donde se desvanece el poder del yo y puede tener lugar algo similar a la amistad, a una relación con las cosas de convivencia, no de consumo. Cuando Martin se retiró al desierto, investigaba un modo de habitar el mundo que no fuera violento, que no supusiera ni su dominio ni su sumisión a la productividad de un sujeto soberano y creador. Huía de la gravedad, acudía a la gracia, pretendía inventar otra forma de vida.

La vasta vacación de Martin pone en juego, así, una técnica perezosa, como diría Lazzarato (2017: 29): esta no es virtuosismo ni creatividad, sino una práctica que celebra el no-yo del artista, lo que le es ajeno, el mundo como una alteridad amable. No se trata de encontrar un sentido en el cuadro ni de poseer, al fin, el objeto de nuestro deseo, sino tan solo de una repetición, de una insistencia

vaga y artesana en la línea. Martin se recoge en lo que Stanislaw Lem llamó el momento más rico, es decir, el momento anterior a la Creación. Anuncia la hora del recreo, de la recreación en esa «nada que ver» que ahora es lo único que queda. Habiendo desacreditado tanto la creación como el sentido, los cuadros de Martin son un espacio para la inoperancia, donde esta no significa inacción o latencia, sino antes bien potencia, alternativa, liberación.

No es la nada, pues, sino la inmanencia: el territorio entero de lo que Duchamp denominaba infraleve (inframince). No la verdad, sino las mil interferencias que la ponen en cuestión y la desenmascaran como un gesto ideológico. Por ello Duchamp decía que «el habitante de lo infraleve es un holgazán» (cit. en Lazzarato, 2017: 28), pues a lo infraleve —reino de lo infinitesimal, dimensión de lo minúsculo y lo anodino— solo se llega a través de la decreación, a través de un rechazo del hacer que coincide con la evanescencia del yo, ese gesto en que tanto Weil como Martin encontraban la única vía hacia la libertad. Ambas entendieron la escritura y la pintura como el arte de llenar la casa con un susurro, con apenas un soplo. Escribía Martin:

Noche, sin refugio, vagando

Yo, como el ciervo, miraba

encontrando menos y menos

vivir es pacer (2005: 42).

El arte de leer y el de contemplar consisten en rumiar, como quiso Nietzsche: masticar, deshacer, escudriñar, repetir, insistir, degustar, celebrar. Todavía puede perderse un poco más el tiempo.

Los lienzos de Martin son una oportunidad para suspender la operatividad de cada día y la productividad de la mirada, obsesionada en reconocer y clasificar. Reclaman, antes bien, una atención jovial y extempóranea, una espera para que la naturaleza

entera se desvista y nos visite. Malevitch vindicó que la pereza es «la madre de la vida» (2000: 39), pero también sostuvo, en una asimilación que solo ahora se comprende, que es «la madre de la perfección» (40). La búsqueda incansable de la perfección en la obra de Martin es, así, la búsqueda de otra forma de vida, una vida infraleve y aneconómica, una vida de abundancia, sin rentas ni réditos: un don, un gran despilfarro. «Mis cuadros no tienen objeto ni espacio ni línea ni nada —no hay formas—. Son luz, luminosidad, tratan sobre lo que se funde, sobre la falta de forma, la ruptura de la forma. Con el océano, no pensarías en la forma» (2005: 7), sentenciaba Martin. «Penetrar la noche es una cosa. Pero ser penetrada por la noche es ser sobrepasado», dejó escrito (2005: 70). Todavía hay mucho que perder en la mirada.

La decreación, que en la obra de Martin nos vincula a nuestra materialidad (relación, accidente, vacancia) y en la de Weil nos entrega la gracia (vacío interior, expulsión de los fantasmas, decadencia del yo), permite desplegar una poética de la inoperancia en que el arte recupera su vocación política. Tal política no se articula en torno a la acción y sus trasuntos (virtuosismo, obra, productividad), sino que supone una crítica de lo que aparentemente, y demasiado a menudo, constituye el centro del arte: la creatividad.

La creatividad se sostiene hoy en una serie de supuestos que desactivan el potencial subversivo del arte y garantizan su connivencia con el orden operativo del capitalismo, al menos del neoliberalismo o del capitalismo tardío posfordista. Este ya no se sustenta en el orden y la disciplina, la observancia del deber y la construcción de una normalidad que convoca el borramiento de las identidades singulares y la homogeneización de una sociedad que se confunde con los engranajes, aburridos y sistemáticos, de una gran máquina social. El gris de la disciplina, el control y el deber, que conformaban el canon de la productividad en una fase del capitalismo en que el trabajo fabril era dominante, ceden su lugar a un nuevo esquema en que la productividad se reconfigura como creatividad.

Alberto Santamaría señala que es a partir de los años cincuenta cuando este término gana pregnancia, tanto en el seno del

expresionismo abstracto —en cuyas filas ya hemos encontrado una desertora— como en el de los publicistas, ambos coordinados, lo quisieran y lo supieran o no, para erigirla como el estandarte de un modelo de vida, el del capitalismo estadounidense, superior en placeres y valores morales al soviético (Santamaría, 2018: 119). La creatividad, cuya ascendencia etimológica es consabidamente teológica, no solo se reconfigura secularmente como la potencia del artista genial romántico, sino que alcanza su apogeo contemporáneo como pauta del espacio empresarial. No se trata ya de una estética de la existencia, como propuso Foucault, o de hacer que la vida imite al arte, como quiso Oscar Wilde, sino más aún, de que la empresa sea un espacio creativo, que el empresario sea él mismo un artista, audaz y visionario.

A este respecto, diversos autores han reseñado los modos en que el capitalismo supo transformarse hacia mediados de siglo y garantizar su pervivencia a partir de la fagocitación de las lógicas revolucionarias y disidentes que se habían ensayado en los sesenta y setenta. Así, Paolo Virno observa en Virtuosismo y revolución que «en la época posfordista, es el trabajo el que cobra las apariencias de la Acción: imprevisibilidad, capacidad de empezar algo nuevo, performances lingüísticas, habilidad para la elección entre posibilidades alternativas» (2003: 91). Por su parte, Chantal Mouffe recuerda que «la clase gerencial tuvo éxito en cooptar los distintos reclamos de autonomía de los movimientos sociales que surgieron en los años sesenta» (2010), neutralizando así su potencial subversivo y adoptando las estrategias contraculturales como una nueva ética empresarial basada en la autenticidad, el self-management y los imperativos antijerárquicos. En un diagnóstico similar al que hicieran Sloterdijk (2011) y Lipovetsky (1990), Mouffe valora que, para mantener su hegemonía, «el sistema neoliberal necesita movilizar permanentemente los deseos de la gente y modelar sus identidades, y el terreno cultural, con sus diversas instituciones, ocupa un lugar estratégico en este proceso absolutamente vital de mercantilización y subjetivación» (2010).

La empresa adopta rasgos de la subjetividad y la subjetividad se desarrolla con dinámicas propiamente empresariales. Si el situacionismo basaba su propuesta política en la confusión del arte con la vida, el neoliberalismo basa su estrategia ideológica en la

confusión del arte con la empresa, y de esta con la vida: la verdad de todas estas dimensiones es la misma, y consiste en algo así como una reinvención constante de sí mismo (Rosler, 2017: 113). Como valora Santamaría, la ideología neoliberal se desplegaría a través de la inserción de una semántica económico-artística en todos los órdenes de la vida, con el propósito de abordar una transformación completa de las formas de sentir (2018: 31, 35).

La confusión de los modos fabriles de producción que señala Virno con los rasgos atribuibles a la Acción genera el paradigma de la creatividad como nueva y sutilísima forma de explotación, una dinámica tanto más perniciosa cuanto más se vuelve indiscernible de los ideales de vida buena de épocas pasadas (singularidad, independencia, declive de la obediencia y auge de la imaginación). En la creatividad, el marinero que perseguía a Moby Dick (el hombre frente al Absoluto), el remero que se esforzaba ciego en la barca de Ulises (lectura adorniana de la alienación) o el nadador olímpico kafkiano que no sabía nadar (el hombre sin atributos) ceden su lugar a Silver Surfer, o a cualquier trasunto de surfista joven, musculoso y bronceado que puebla las canciones pop de los sesenta. En la creatividad, no se trata de profundizar, de perseverar o de repetir, sino de fluir. Toda forma de seguridad y monotonía se ven reemplazadas por la dinámica de la aventura y la adrenalina del desafío, y el afán de riesgo y nuevos retos hacen del emprendedor artista surfero un sujeto autoexplotado, pasto de la precariedad y sonriente ante el peligro.

Este afán de riesgo y aventura convoca también, desde luego, una fluidificación o flexibilización atroz de la existencia, en que no existen horarios, ni jefes, ni disciplinas, ni negocios ni ocios, sino el imperativo único de producir lo nuevo a toda costa: todo lo anterior se revela como un límite a la excitación de nuestros deseos, es decir, un obstáculo para la extracción neoliberal de energías subjetivas. Estos factores hacen de la creatividad, así, una forma salvaje de competitividad, que reduce la genialidad a una versión dura de la individualidad narcisista, fantasmáticamente independiente de cualquier vínculo afectivo, y hace bascular todo su valor en la superación, en la autosuperación incesante, pues si nadie más hay a mi lado, solo a mí mismo puedo superar.

La productividad surf de la creatividad trae consigo dos dinámicas que confirman esta nueva estructura neoliberal de narcisismo. En su lectura de Richard Florida, Martha Rosler observa que lo que aquel denomina «clase creativa» designa un modo de vida que, aunque resulta precisa en sus gustos y preferencias, se desentiende en cuestiones sobre política y organización social (Rosler, 2017: 113). Hípsters, artistas, diseñadores freelance y performers cósmicos combinan así su complicidad con el capital en el terreno de consumo con una ferviente desafección política, una apatía que tiene una triple hélice: de un lado, el detrimento de la colaboración y de cualquier vía cooperativa que no tenga un rédito asegurado —esto es, que no sea una forma disfrazada de competitividad—; de otro, la complicidad con asuntos relativos al poder, y un compromiso laxo o nulo con cuestiones de participación democrática. De un tercero, la asimilación de objetivos empresariales con propósitos vitales, generando una responsabilidad tan firme con ellos que, a su servicio, todo lo demás es prescindible, puesto que uno hace lo que le gusta, trabaja en su obra y desdeña, como el poeta bohemio, el resto del mundo —un sueldo, una estabilidad, un techo, un horario de sueño—. El auge de la posesión de sí, como una nueva ética armada mediante imperativos de goce —follow your dreams, do what you love, etcétera—, coincide con una radical desvinculación, y con un proceso de fragilización de las relaciones sociales, que son ya siempre relaciones de consumo.

Así, si en primer lugar la creatividad es connivente con la despolitización de los vínculos, en segundo lugar adopta una tendencia propiamente afectiva del capitalismo, que Santamaría (2018: 145), en línea con autores como Cabanas e Illouz (cf. 2019), reconoce en la neutralización del conflicto y el disenso: la discrepancia, la ira, el aburrimiento o el desdén no están al servicio de la creatividad, como sí lo están la alegría, la euforia, la intriga, la curiosidad, el orgullo, la asertividad, la resiliencia. Las emociones negativas se vuelven siempre algo que corregir, que esconder o que superar, y su potencial político de resistencia, disenso o desobediencia se disuelve en nombre de una felicidad perversa. El sujeto, enceguecido por sus proyectos geniales y revolucionarios, queda sometido a eso que Berlant denomina optimismo cruel (2020), encadenado a una vida que no funciona.

Ante semejante estado de cosas, cualquier arte que se proclame creativo, innovador y genial queda reducido a una estrategia de marketing o de coaching ontológico: su capacidad crítica se reduce a juicios y opiniones, su capacidad disensual languidece como escándalo y neuromarketing, su política palidece como un enésimo epígono del progreso, esto es, del crecimiento empresarial. La creatividad despliega, en suma, una poderosa lógica de conservación y legitimación de la explotación. De ahí que queramos a Agnes Martin no como una creativa, sino como una decreadora; no como emisaria de la gravedad, sino como militante de la gracia, con su mente vacante, tan simple, desprovista de ideas. Sus grandes formatos desestabilizan la noción de obra al ensalzar lo infraleve y abrazar la repetición, el accidente y la mancha. Desarticulan la productividad toda vez que no buscan el acabamiento o la promoción, sino una constancia sin propósito, la perseverancia en la línea o el recreo en la retícula. Cuando los creativos siguen prometiendo que el Verbo se hará carne, y que toda carne se rendirá ante el Verbo, Agnes Martin recuerda que tanto la carne como el Verbo son poco más que trazos de escritura. Es la deconstrucción y su acogida lo que la honran. Uno se acerca al cuadro y la imagen se disuelve.

La decreación es un ejercicio de desposesión, de desautorización, de enmudecimiento. Reconoce el proceso y el vínculo, la inmanencia como realidad perfecta, allí donde la creatividad buscaba propiedad e inversión. El momento anterior a la Creación que perseguía Lem es aquí ausencia de obra, rechazo del trabajo, serenidad, celebración de lo minúsculo. La decreación es una práctica del retroceso y la rectificación, y su poética es la única que corresponde a una metafísica de la pereza como ciencia crítica de los dispositivos neoliberales. Más acá del budismo zen presente en los escritos de Agnes Martin, y más acá de la espiritualidad de Simone Weil, la técnica perezosa de la decreación se torna una estrategia política en tanto que revuelve la semántica neoliberal y, deshaciéndola, permite ensanchar nuestro imaginario. Con ello, nos permite inventar otras formas de vida, otros modos de ser y habitar imposibles, por inimaginables, en el horizonte neoliberal de la creatividad.

La decreación se dirige a cuestionar los fundamentos básicos de la

creatividad, que conforman la ontología liberal del individuo, y que Jacques Derrida concentró en Voyous bajo el término «ipseidad». Allí explicaba, basándose en la etimología y la tradición filosófica europea, que por ipseidad se entiende tanto «el sí mismo, [...], el "mismo" de "sí" [...] como el poder, la potencia, la soberanía, el posible implicado en todo "yo puedo"» (2003: 31-32). Derrida señalaba con este término la vinculación entre propiedad, mismidad, posesión y poder, como base de la noción de un sujeto autoconsciente y autónomo que es soberano en su casa. Si la primera versión de tal forma de la subjetividad es eminentemente moderna, encontramos en el emprendedor creativo neoliberal la última y más agresiva, y en las distintas facetas de la competitividad (aventura, desafección, riesgo, proactividad), formas de expulsión, dominio o sometimiento de la alteridad —sea cual sea el rostro de esta alteridad, humano o no—. El motivo de la decreación consiste en revertir todos esos procesos, practicar un arte del retroceso o de la rumiación que deshaga la soberanía en vulnerabilidad, la autoconciencia en cuerpo, la mismidad en extranjería, lo único en relación, la identidad en multitud, la pureza en contaminación. Se trata de desmitologizar o, en términos de Weil, de conjurar la «imaginación colmadora de vacíos», cuya pesadez vuelve a las personas prisioneras y esclavas, para aceptar esa distancia generosa del amor, esa ruina del sentido que aquí entendemos como insistencia del resto, como resistencia de lo que es menos que nada a ser algo.

Por todo ello, una primera lectura en clave política de la decreación consiste en concebirla como un modo de lo que Judith Butler denominó, en Vida precaria y otros textos, «desposesión» (cf. 2006, 2020). Mientras que la creatividad es una práctica narcisista y egocéntrica, la decreación trata de reconocer que el yo nunca se poseyó a sí mismo, sino que, antes bien, está atravesado por los otros, hospedado en casa ajena, sea esta casa la lengua, la crianza, la geografía. Decir «yo» se sostiene siempre en una historia de alteridades —quién me enseñó a hablar, quién me aguantó hasta que pude levantarme, quién puso las palabras en mi boca—, una alteridad que hace a la vez posible e imposible que tal cosa como un «yo» pueda hacerse, decirse y poseerse. La decreación habría de ser esa práctica en la que, a través del arte, uno se descubre como siendo para otro y a causa del otro, esto es, no pudiendo ser sino

como relación y en la relación.

El pensamiento del éxtasis y la desposesión con que Judith Butler cuestiona la ontología (neo)liberal del individuo creativo para aproximarse a una noción relacional y afectiva del ser se sustenta en el entendido de que la constitución de la subjetividad (su identidad, su género, su raza, su clase) es un proceso performativo de sedimentación de prácticas y usos lingüísticos, un proceso que adquiere el relieve de una historia individual y colectiva —una historia del cuerpo— que puede descifrarse para ser reorientada. La decreación, como poética, se dirige incesantemente a este terreno de la historia, donde toda identidad o sentido es solo un efecto de distancia —no nos hemos acercado lo suficiente al cuadro—. La decreación querría devolver la obra al terreno de la ruina y el esbozo, para así leer en ella los modos en que el otro, más violento o más atento, nos ha atravesado con su fuerza y su deseo.

Jill Johnston entrevistó en 1973 a Agnes Martin. Ante una de sus preguntas, la pintora, que estaba bastante despeinada, respondió: «No soy una mujer, soy el pomo de una puerta» (cf. Shapland, 2016).

Cuando le preguntaban por su profesión, Duchamp confesaba, un poco nervioso, que era tan solo un «respirador» (cf. Lazzarato, 2017: 35).

No hay arte sin pereza.

Sueños

Materia es lo soñado.

Walter Benjamin

,

Calle de dirección única

M. declaró en clase que una de las cosas que mejor sabía hacer era dormir. Lo dijo a modo de provocación, y los compañeros rieron a gusto: no hace falta ningún talento especial para dormir, reconocían con su respuesta. Y, sin embargo, hay muchas diferencias en nuestros modos de dormir: sueños inquietos y sueños reparadores, sueños profundos y sueños ligeros, sueños con sueños y sin ellos, noches en vela e insomnios. «Hoy he dormido mejor que ayer», nos decimos. «He tenido un sueño desconcertante y lo he escrito nada más despertar, justo antes de olvidarlo», me contaba L., satisfecha. Atribuimos la excelencia de nuestro sueño a las condiciones en que dormimos, y no nos equivocamos. Pero nuestra disposición para con esas condiciones no es en absoluto irrelevante. Esa disposición se compone de muchas elecciones y rituales: cómo nos vestimos, de qué hablamos o qué hacemos antes de dormir, qué posturas vamos adaptando a lo largo del descanso, de qué nos rodeamos para cerrar los ojos. Dormir es una relación, la práctica de una relación: una técnica sutilísima del cuidado del cuerpo y de los otros.

¿Y si dormir fuera un arte?

*

Duane Michals visitó en agosto de 1965 la casa de René Magritte para tomar algunas fotografías, pero yo eso lo supe más tarde. Lo único que conocía entonces es que alguien había tomado una foto en que Magritte miraba de frente a la cámara con su traje y su bombín mientras se tapaba la cara con su mano derecha. Un gesto con que el pintor revelaba y ocultaba al mismo tiempo su rostro, y, como se dice a veces, su identidad. La mano del pintor era una máscara, pero a la vez presidía el retrato como el miembro más querido y singular del artista.

Esa foto me ha acompañado durante años, he hecho mil cosas con ella. La usaba como fondo de pantalla, se la enseñaba a mis amigas, me sirvió de inspiración para hacerme un traje. Alguna noche extranjera, con el frío todavía en el cuerpo, me he sorprendido mirándome al espejo y ocultando, como para verme mejor, mi cara entera con el dorso de la mano.

Solo tras mucho contemplarla me di cuenta: nada quedaba, ni nada hubo, de Magritte en aquella fotografía. Era solo luz y rozamiento, el frío de las sombras. Era la mano con la que me tapaba la cara.

*

La cama es ese espacio que hace posible nuestra ausencia del mundo, leo en alguna parte. Cualquier actividad puede tener lugar en la cama, allí se mantienen las mejores conversaciones, se duerme y se come, se lee y se disfruta del sexo. También se baila y se salta en la cama. Cualquier actividad, con la condición de estar ausente para el mundo, de no responder cuando pregunta por nosotros. La cama es una guarida en que somos tan solo una reserva. Desde esa reserva es desde donde se sueña.

María Zambrano sostenía que el ser padece su propia trascendencia en los sueños. Y sin duda un sueño es puro padecimiento o pura pasión, porque allí el tiempo no nos pertenece, menos aún el

comando de nuestros actos. La libertad se revela como fatalidad. Los sueños nos tumban y vienen a contarnos algo sobre nosotros en una lengua extranjera. Se resisten al análisis y jamás nos entregan el fruto de una conclusión: es el sueño quien nos tiene a nosotros, y su modo de tenernos es negándonos su significado.

Por eso un sueño nunca se descifra, solo se cuenta. Esto es, se repite sin cesar. Se narra con voz dócil o se espera, cada noche, a que venga a reclamar lo que es suyo.

Una madrugada pregunté en sueños a los sueños por su código. Me dijeron: respondemos como un espejo, somos cualquier cosa, con la condición de estar ausentes para el mundo, de no responder cuando pregunta por nosotros. Somos tan solo una reserva. Desde esa reserva es desde donde se sueña.

*

Fue en primavera, creo. La luz era muy amarilla. Mi hermana apenas tenía once años, y acudía con mi abuelo al pase matinal del cine Capitolio. Mi abuelo trabajó toda su vida en la administración del cine, y entraba cuando quería. El edificio, construido a capricho por dos empresarios de la región, era fastuoso y profuso en ornamentos, como prometía su nombre. Pero no pensé nada de eso en el sueño, aunque lo describa ahora. Solo la mano de mi hermana asida a la mano de mi abuelo. Él vestía un traje gris que aportaba empaque a su corpulencia, no llevaba corbata. Sí vi ese traje en el sueño. Y la luz, toda esa luz.

Mi hermana era golosa y no comía más que dulces, así que mi abuelo le compró un pastel para que lo almorzara durante la sesión. Por entonces, llamaban «relámpago» al éclair francés. Mi hermana se adentró con uno en la oscuridad de la sala, dispuesta a aprender de los destellos. No recuerdo la película, solo la negrura del cine, la pantalla blanca y resplandeciente, aquella pareja entre las sombras.

Apenas lo hubo mordido, con las luces ya apagadas, el pastel se

deslizó entre sus dedos y cayó, rodando por la falda de su vestido. Mi hermana se puso a buscarlo, tanteaba todo su cuerpo con las manos llenas de chocolate, de prisa, de apetito. Mi abuelo miraba la película, ajeno a la aventura. Mi hermana se palpaba los muslos y las rodillas, se apretaba la cintura, daba palmadas en sus antebrazos. Iba persiguiendo su deseo, se buscaba un relámpago en el cuerpo con la única guía del tacto, quizá también siguiendo el brillo de lo oscuro —el chocolate, el cine, lo que reside debajo o en el fondo de las cosas, recubierto de palabras—. Tras la refriega se dio por vencida: parecía que, en lugar de acercarlo, cada uno de sus empeños alejaba más el pastel de sus manos. Tan difícil es apresar lo que uno ama, solo en su ausencia lo abraza —cerca y lejos al mismo tiempo, como la escritura y los fantasmas—. Todo el cine olía a chocolate. Me lo imagino desierto y oliendo a chocolate.

Acabada la película y la soledad cómplice de los videntes, la claridad de la sala vino a resolver el enigma. El relámpago se había disuelto en manchas oscuras que cubrían toda la ropa de mi hermana. Ahora su hambre dormía en todas las cosas, dispuesta a despertarse veloz y misteriosa como un rayo. Mi abuelo la miraba mientras, sonriente. Quién sabe si comprendía. Ambos volvieron a casa para cambiar el vestido, sucio y feliz.

Mi hermana cultiva en su carne desde entonces la memoria de lo inalcanzable, que un día —una noche— se fundió con su cuerpo.

Fue en primavera, creo.

*

Todavía no había amanecido cuando cogimos el coche y nos dirigimos al puerto. El viento de levante soplaba fuerte, pero no podía desaprovecharse la oportunidad que brinda un domingo para salir a pescar. En el barco éramos tres, un hombre que fumaba puros nos acompañaba a mi padre y a mí. Cerca de los ochenta, miraba el mar desde sus gafas oscuras, con los labios apretados.

Las olas eran negras y agitaban el barco con ímpetu. Avanzamos en alta mar hasta alcanzar la zona adecuada para la pesca —¿qué define una región en el mar?, ¿cómo trazar sus límites?—. Nos entretuvimos con los aparejos en esa gran mecedora, todavía de noche, atentos a los anzuelos. Iba amaneciendo cuando comenzamos a lanzarlos al agua, colgaban hasta seis por aparejo. En la pesca al volantín, con el barco parado, se coge el sedal directamente con la mano, y se van dando pequeños tirones para que las plumas que envuelven cada anzuelo se confundan con criaturas nerviosas e indefensas. Íbamos tirando y tirando, con constancia y convicción le reclamábamos algo al agua, que nos sostenía en su espesura. No había más pescadores, ni hombres ni gaviotas, solo nosotros perseverábamos en nuestra exigencia, en la exigencia de que el mar nos alimentase, de que fuera nuestro aliado y nos entregara lo que guardaba en su vientre.

El viento de levante no hacía más que excitar el envite de las olas, y según el sol se alzaba la marea redoblaba su fuerza. Los aparejos se enredaban con las hélices del barco, los anzuelos se enganchaban entre ellos, y la pesca del día se auguraba escasa. Recogimos el sedal para desplazarnos hacia un lugar más calmo, y el enigma de aquella mañana se hizo patente en toda su extrañeza: hasta seis peces se habían enganchado en cada una de las ristras de anzuelos con que reclamábamos al mar su tesoro. De no más de un palmo, se agitaban con asfixia y desesperación, hacían destellar sus lomos plateados, querían decir algo o avisar a alguien, pero se estaban ahogando.

Lánzalos al agua, devuélvelos al mar, repetía el marinero. Son atunes, su pesca está prohibida. Y son muy pequeños, tienen que crecer mucho más: estas crías pesan unos cien gramos, y pueden alcanzar los doscientos kilos. Nos multarían por ello, lánzalos al agua, devuélvelos al mar.

Y así lo hicimos, desenganchando uno a uno sus cuerpos, limpiando la sangre que dejaban a su paso, clavándonos en la tarea los anzuelos que antes habían atravesado sus bocas, de labios apretados. Cada vez que lanzamos el sedal aquella mañana, la respuesta del mar fue la misma: ristras de atunes, un don cercano e inasumible, una ofrenda que no era nunca nuestra, aunque

estuviera en nuestras manos, y que siempre pertenecía por ello, fuera sobre el barco o en el fondo, al mar. Hasta tres veces emprendimos todo el ritual, luego los aparejos volvieron a enredarse con las hélices y los perdimos, sin tener más útil con que demandar al mar lo que guardaba. Volvimos al puerto y almorzamos en la cantina.

Los atunes no pueden pescarse, están protegidos, y sin embargo no hay otra cosa bajo el agua, decía mi padre. Después de varios años, han arrasado con todo, son depredadores que acaban con jureles, con caballas, con todo. Cuando uno cree que ha pescado algo y nota su peso en las manos, cuando uno cree que al fin ha comprendido algo, otra vez son atunes y la caza es en vano. Los arrancamos de los anzuelos y los devolvemos al mar.

No nos puede alimentar lo único que podemos pescar, y sin embargo cada domingo, antes de que amanezca, cogemos el coche y nos dirigimos al puerto. Volvemos a comprar aparejos, volvemos a repostar, volvemos a madrugar, volvemos a navegar, volvemos a reclamar, con tirones cortos e insistentes, que aquello que se agita en lo profundo emerja y venga a la conciencia. Y así parece que la comprensión no consiste en llevarse algo a la boca, sino en recordar que la naturaleza de los atunes y la naturaleza de la pesca son íntimas, pero incompatibles.

Y eso es lo que no ha de olvidarse. No ha de olvidarse para poder empezar de nuevo, ya sople el viento de levante o la mar nos reciba quieta, con una bienvenida que tendremos que devolver, como hacemos con los peces y las ideas y las heridas.

*

He tenido otra vez ese sueño: en mi apartamento aparecían de improviso habitaciones que nunca habían existido. Doblaba la esquina del salón para entrar en el baño y de súbito, a la izquierda, había una puerta nueva. La puerta conducía a una habitación espaciosa y vacía, y en el sueño no dejaba de sorprenderme que no

hubiera sabido de ella hasta entonces. Otro día, la habitación insólita estaba en la cocina, junto al lavavajillas. Y en otra ocasión, abría una puerta desapercibida en el cuarto de los niños y encontraba toda una explanada de césped verde recién cortado. Hubo otro sueño con el mismo aspecto: llegaba a casa del trabajo, había quedado en reunirme para cenar contigo, y entonces, sin embargo, estaba en casa toda mi familia y hasta mi exmarido: padres y hermanos, colegas del instituto, familiares que rara vez había saludado. Todos me reclamaban, me esperaban para cenar, querían contarme algo, se dirigían a mí y me increpaban agarrándome del abrigo. No me escuchaban, no se callaban. Quería huir y no sabía cómo, porque ya estaba en mi casa y no podía refugiarme. Pero el refugio no consistía en entrar, sino en salir. Ya lo habrás adivinado: se abría una puerta en el despacho y por allí salía de la casa, aunque salir no significara más que acudir a una nueva habitación inexplorada. Creo que allí me estabas esperando, lo he olvidado.

Cada vez que sueño, aparece una habitación nueva. Tengo la impresión de que nunca conoceré del todo este apartamento, de que solo tengo de él una impresión reducida y fragmentaria, porque con cada nueva habitación la imagen que había compuesto de él se vuelve obsoleta. Conozco toda mi casa, palmo por palmo, inventarié su mobiliario y sus enseres cuando firmé el contrato. Pero este conocimiento es, a la vez, completo y exiguo, pues las habitaciones crecen en sueños como plantas suculentas. Tengo el convencimiento de que sus partes incógnitas son las esenciales, y no seguiría viviendo aquí de no ser por la esperanza, extraña y familiar, de dar con otra puerta.

*

Milan Kundera dejó escrito que el amor no se manifiesta en el deseo de acostarse con alguien, sino en el deseo de dormir junto a alguien. Sea cierta o no, esta sentencia pone de manifiesto que dormir es una forma de convivencia, quizá la convivencia más íntima, la más riesgosa, la más feliz. Cuando duermo con alguien, quedo por

entero a su merced, me abandono ante su cuerpo, me confío a su espalda y a su abrazo. Quien me acompaña descubre de mí muchas cosas que hago sin saber, muchos gestos que exceden mi conciencia y que son míos. Quien me acompaña me ve soñar, y nadie es más vulnerable ni más lúcido que cuando sueña.

La convivencia más intensa es una codurmencia, una entrega a fondo perdido: aquí tienes mi cuerpo, cuídalo; yo cuidaré del tuyo. De ahí que Jonathan Crary haya reconocido una forma de comunidad en quienes duermen juntos, sea en una sola cama, en una casa, en una ciudad. Esta comunidad no se compone solo de humanos, sino de todos los cuerpos que se alivian en un mismo espacio. Uno forma parte de esa comunidad si quiere dormir con sus integrantes, y la abandona en medio de la noche, cuando es demasiado peligroso dormir con ellos, cuando no quiere o no puede darles tanto. Es esa generosidad lo que articula un espacio compartido: no un fundamento, sino un don, el don del sueño, las vidas que se tumban juntas. Y así puede reconocerse que no hay hospitalidad más incondicional que la hospitalidad de la cama, y que hay pocas convivencias más solidarias que las horizontales.

¿Y si dormir fuera una política?

Interludio 2.

Gonzalez-Torres, una imagen de la playa

(Strange Bird)

L.

Qu'est-ce que c'est encore que cette idée, l'été ? Où est-il tandis qu'il tarde ? Qu'était-il tandis qu'il était là ? De quelle couleur, de quelle chaleur, de quelle illusion, de quel faux-semblant était-il fait ?

Marguerite Duras

, L'été 80

En la exposición de Felix Gonzalez-Torres que pudo visitarse en el MACBA durante los desconcertantes meses de 2021, dos de las obras se combinaban para abrir un paréntesis y detener el tiempo. No tiene título lo que viene entre paréntesis, pero aun así insiste y se escribe, como en casi todas las obras del artista que se nombraron con la indefinición. Untitled (Water) (1995), una inmensa cortina compuesta por hilos de cuentas de plástico celeste, y Untitled (Strange Bird) (1993), una gran impresión en blanco y negro de un cielo nuboso atravesado por un pájaro, componen el espacio vasto y onírico de una playa desierta, o el recuerdo de una playa. Invita la sala a sentarse en el suelo para escuchar el rugir de las olas, o su evocación por la agitación de las cortinas; a contemplar la inmensidad del cielo, o su evocación por aquel pájaro extraño que cruza una fotografía gris; en fin, a complacerse con el reflejo, tan brillante, de la luz del sol sobre la superficie lejana del

mar, o su evocación por el juego de las luces de la sala y el plástico tintineante de las cortinas. Las dos obras sin título abren un paréntesis a una playa de la memoria —poco importa si alguna vez estuvo allí o si es un recuerdo inventado—, un suplemento de vida, un capítulo inesperado de la infancia que llama a reorganizar el tiempo de una existencia o, al menos, a reescribirla con un interludio.

La paradoja de una playa que no existe, pero que puede visitarse y que insiste con la fuerza de los sueños o los recuerdos, de todo aquello que uno no es, pero que a uno le pasa, es una ocasión para pensar algunas de las relaciones del arte con la vida y el tiempo. En su texto de 1943 La confesión: género literario, María Zambrano dijo algo sobre la confesión que ocurre también en aquella playa: «La confesión va en busca, no de un tiempo virtual, sino real, y por eso, por no conformarse sino con él, se detiene allí donde ese otro tiempo real empieza». Zambrano explica que no se trata de un tiempo transcribible o concebible, sino de la unidad de una vida «que ya no necesita expresión», de esa vida que nos ocurre de golpe, que nos está pasando, que nos tumba en un sueño o una playa, tanto si hacemos de ella un relato, un cuento o un currículum, como si nos dejamos desbordar por su inmensidad: tanto si la evocamos como si es ella la que, como un sueño reincidente, viene a recordarnos algo para lo que todavía no tenemos nombre ni título. En la recreación de una playa que uno inventa mediante la conjunción de las obras de Gonzalez-Torres no hay, pues, expresión, ni virtualidad, ni representación —lejísimos queda todo ello, al otro lado de las olas—. No hay ninguno de los atributos que pueda contener el término «obra», porque la vida, en su inmanencia, canta precisamente su ausencia. La ausencia de obra es lo que se vive, como se visita una playa, sin nombre ni explicación: un paréntesis solo, aquello que resulta, en la palabra, extraño a la palabra. Algo se detiene en tal espacio, y es esa interrupción —del tiempo, del lenguaje, de la obra— lo que adopta la forma de un acontecimiento al que llamamos, para evitar el nombre «obra», con la palabra «vida». Cuando, por desgracia, la vida se encuentra conquistada por la obra, usamos el término «verano».

Por ello, tan lúcida como extraña (el plástico azul, las nubes grises) es la aseveración con que Zambrano prosigue en su estudio: «Todo

arte tiene algo de confesión desviada, y tiene, a veces, los mismos fines que ella, pero va recreándose en el camino, deteniéndose, gastando el tiempo en su supremo lujo humano». No solo el arte es, para la autora, «el dispendio de la creación», un recreo jovial y prolongado en el auge de lo inexpresable, tras el declive de la obra; sino que es, sobre todo, una confesión, o algo así como una confesión, ni que fuera desviada. Una confesión oblicua e inesperada, una confesión imprevista y casi, se diría, involuntaria. Todo arte tiene algo de confesión precisamente allí donde deja de ser obra, precisamente allí donde abandona las coordenadas de la expresión para agitar el cuerpo que somos, para descubrirnos como un cuerpo. ¿Qué se hace, si no, en la playa, más que encontrarse —reconciliarse— con el cuerpo? Quitarse la ropa, llegar al borde o a la orilla de lo que somos, y en esa zona confusa de imaginación y recuerdos en que la conciencia linda con sus otros, asistir a una vida que arrecia, desconcertante como el canto del mar de fondo.

Todo arte, pues, tiene algo de confesión: en todo arte hay una vida que se escribe. Pero la condición de tal escritura es el declive de lo expresable: la ausencia de obra, y con ella la disolución de las condiciones de posibilidad de la expresión, esto es, de la voluntad y de la conciencia. Parece que, sin esa suspensión, sin ese momento estival en que la vida irrumpe, el arte se disolvería en naderías. «Escribir es producir la ausencia de obra», sostuvo Blanchot, «el juego insensato, el azar entre la razón y la sinrazón». Una confesión, pues, de algo que no se sabe, de alguien que no lo sabe, y de algo no concebible y ajeno a la conciencia, de algo que se escribe precisamente porque no se puede decir. La escritura es aquello que comienza en la afasia, como valoraría Derrida, una vez llegamos, como se llega a una playa, a los límites de aquello de lo que no se puede hablar, y nos tumbamos a escuchar las olas.

«La confesión es ejecutiva», continúa Zambrano, «alcanza algo que quiere transmitir». Cuando leemos, pues, una confesión, ese algo de confesión oblicua que tiene el arte, «sentimos repetirse aquello en nosotros mismos, y si no lo repetimos no logramos la meta de su secreto», sentencia la autora. Un juego con los límites o un juego en la orilla, un largo hablar sin mensaje ni propósito, allí donde cesa el sentido y escuchamos, mar de leva, el sonido de lo que se repite. El secreto de la confesión y del arte, ese paréntesis o esa ofrenda

oblicua, es, quizá, «el punto de contacto entre la vida y la verdad». Y ese contacto desbordante, aunque es una escritura, resulta del todo ajeno a la palabra: si es un despilfarro y un dispendio es por su extrañeza ante las economías del sentido y la comunicación.

No se trata de transmitir, sino de alcanzar: que la obra se niegue, que nos invite a su verano. Es «otra especie de verdad»: algo que acontece, que nos pasa mientras escribimos —seamos autores o espectadores, poco importa—. En términos de Kierkegaard a propósito de lo que denominaba «comunicación indirecta», se trata de ser existencialmente lo que se ha dicho. Aunque lo que se ha dicho sea incógnito o venga dicho en una lengua extraña, eso es lo que soy, eso es lo que me pasa. Si su meta es el secreto, la confesión, y el arte como confesión, viene a revelarnos esa alteridad que somos, eso que somos sin que lo sepamos y sin que siquiera lo seamos. Esta contradicción —ser sin ser, decir sin decir— es la forma misma del devenir, que no se dice ni se nombra, sino que solo, entre paréntesis, acontece y se escribe, como un sábado largo. De ahí su carácter oblicuo o desviado.

Con Zambrano, diversos autores han convenido en reconocer una cierta generalización de la confesión en todos los dominios de la escritura. Como si siempre que alguien escribiera, estuviera al mismo tiempo confesándose, diciendo algo de sí mismo, aunque tal revelación desatendida no supusiera tanto una afirmación del yo, como su descentralización. En La confesión (1971), Rosa Chacel sentenció que «no es dudoso que es confesión toda palabra de Kierkegaard», y en Más allá del bien y del mal, ese interlocutor imposible de Kierkegaard que es Nietzsche fue más vehemente, al desvelarnos «lo que ha sido hasta ahora toda gran filosofía»: a saber, «la autoconfesión de su autor y una especie de mémoires no queridas y no advertidas» (§6). Además de estos antecesores ilustres, quizá es Derrida el autor más próximo a Zambrano. «Estoy convencido de que, en cierto modo, cualquier texto es autobiográfico», declaraba en una entrevista radiofónica con Calle-Gruber publicada en 2006. En su seminario sobre el perdón, cuya primera sesión se publicó en 2012 como Pardonner. L'impardonnable et l'imprescriptible, Derrida redundaba sobre la misma idea al asumir que «escribimos siempre para confesarnos, escribimos siempre para pedir perdón».

El «siempre» (toujours) de Derrida resuena con el «todo arte» de Zambrano, y ambos apuntan a un carácter excesivo de la confesión, que no solo desborda las coordenadas del sujeto moderno —«no queridas y no advertidas», ni voluntad ni conciencia—, sino que pone en cuestión uno de sus íntimos correlatos, que es el presuntuoso gesto universal del Libro, la Obra, y la lógica de los géneros literarios. «Intento atender a eso que en la autobiografía excede sea al género literario, sea al género discursivo», declaraba Derrida en su entrevista con Maurizio Ferraris, El gusto del secreto. Ese exceso que es la confesión —más allá del sujeto, de la palabra, del género— acompaña, imprevisto huésped o parásito, a cualquier cosa que se escriba. Con Zambrano y Derrida, ese secreto desde el que se escribe y con el que se escribe es, a la vez, suplementario y esencial, parásito e intrínseco, oblicuo e inevitable. Y ello conlleva no solo volver a reconocer que la escritura es la ruina del origen y la contaminación del principio, o que la diferencia es la distancia del ser consigo que constituye, en su destitución, toda su esencia. Más acá de estas consideraciones de lesa metafísica, esta otra especie de verdad que no se dice pero acontece en la confesión reclama entender de otro modo la escritura, y con ella el arte. De otro modo que ser, y de otro modo que obrar. La recurrencia del Untitled y el paréntesis en la investigación de Gonzalez-Torres dan cuenta de ello al invocar esa economía de lo que no se pierde.

Austin y Searle ofrecieron en su teoría de los actos de habla conceptos para pensar aquello que, en la comunicación, no se reduce a la transmisión de un sentido, ni a la verificación de un mensaje. Es famosa su distinción entre los enunciados constatativos, que tratan de describir o representar una realidad que les precede, y los enunciados performativos o realizativos, cuyo propósito es transformar la realidad, o producir un nuevo estado de cosas. Tan ilustre como divertida es la anécdota filosófica del casamiento, el bautizo o la apuesta como ejemplos de estos enunciados que hacen algo cuando lo dicen. Sería así conveniente reconocer que aquello que el arte tiene de confesión desviada es su dimensión performativa: mientras la obra dice o representa algo, al mismo tiempo hace alguna otra cosa, como presentar al autor al desnudo, con sus miedos y anhelos. Y es cierto que Zambrano y Gonzalez-Torres no se mueven en las regiones de lo decible, o que importa más bien poco el mensaje que allí circule cuando en el medio hay

tanto en juego. Pero la performatividad del arte, aquello que la inmensa playa evocada con plásticos y píxeles realiza, aquello que produce o aquello en lo que transforma una sala de museo, no parece ser aquí la cuestión, toda vez que la escritura desborda la obra, y con ello, excede también la acción.

Si todo arte tiene algo de confesión, lo tiene en tanto que desvío, y esa condición de desvío da cuenta de la suspensión de las coordenadas básicas para que algo como una acción tenga lugar. Pero el desvío, si como tal es imprevisible o improbable —«el juego insensato», «el azar entre la razón y la sinrazón»—, vulnera también otro rasgo esencial en la operatividad del performativo en su versión austiniana: a saber, su dimensión protocolaria, la existencia de un contexto con unas características determinadas como garantía de que tal o cual performativo, efectivamente, funciona e instituye una realidad nueva: los testigos de un casamiento, la mención de un nombre válido en un bautizo, los vestidos y las coreografías de cualquier ritual.

Si el arte fuera una confesión en este sentido, su performatividad requeriría de un pacto autobiográfico, en términos de Lejeune, y del establecimiento de unas condiciones para materializar ese pacto. Si de contar la verdad se tratara, la ambición de la exposición consistiría, para validar la performatividad de su arte, en remitir a todas las intimidades, anécdotas y sucesos de la vida de Gonzalez-Torres, para así asegurar el éxito de ese acto de habla que es la obra, aquí una playa imaginada. Pero no hay nada de eso, redundante en lo morboso y lo grosero, en la limpidez de las cortinas o en la trayectoria de esa mancha tan extraña que podría ser una gaviota. Y tampoco lo puede haber, si aquello de lo que se trata en la confesión es de un secreto, del regalo enigmático, insignificante e inesperado del juego insensato del azar. La ofrenda oblicua que nos trae el arte se da cada vez, y cada vez es única: el arte es estival o no es.

«El secreto revelado no deja de serlo para quien lo comunica escribiéndolo», advertía Zambrano en Hacia un saber sobre el alma. «El secreto se muestra al escritor», continúa, «pero no se le hace explicable». Por lo que la confesión, y con ella el arte en tanto confesión, no son del orden del performativo: vienen justamente allí

donde un contexto y una economía del sentido se interrumpen y se desvanecen, son ellos mismos la experiencia de este declive, el exceso o el desvío de un orden de cosas. Si bien transforman la realidad, no producen ni instauran nada: antes bien, lo destituyen, celebran una ausencia de obra que es, a su vez, una ausencia de sentido. Tal cosa es el secreto, de lo que no se puede hablar y por lo que es exigido escribir. Si Austin valoró en su primera conferencia de ¿Cómo hacer cosas con palabras? que el término más próximo al carácter realizativo de los actos de habla es «operativo», se trata antes bien en la confesión y en el arte de volver inoperante. No de performar, sino de desformar y deshacer; no de obrar, sino de desobrar, como querrían Blanchot y, a su modo, Agamben. «El escritor», concluye Zambrano, «no ha de ponerse a sí mismo, aunque sea de sí de donde saque lo que escribe. Sacar algo de sí mismo es todo lo contrario que ponerse a sí mismo».

Así, si todo arte tiene algo de confesión desviada, la performatividad del arte no es un acto de habla, sino una pasión del habla. Solo como acontecimiento conforma su experiencia: no algo que hagamos o digamos, sino algo que nos pasa, que nos ocurre cuando habitamos la obra, y que pone de manifiesto los límites de lo que somos o de lo que podemos decir. Si un secreto está en juego en la playa de Gonzalez-Torres, no es una verdad escondida que haya de explicarse, ni tampoco una verdad que el autor o el espectador hagan con la obra. El contacto entre la vida y la verdad que celebra el arte es un acontecimiento en que nuestro modo de ser habitual se ve comprometido —«nada será igual después de este verano», se dicen a veces los amigos—. Y ese es, quizá, el secreto: no algo que se pone, al decir de Zambrano, ni algo productivo, al decir de Barthes, sino aquella falta que nos acompaña y que vuelve difícil, si no inexacto, decir «yo». Esa confesión desviada del arte es un éxtasis, la posibilidad de salir de uno mismo, o mejor, de salir de uno mismo y encontrarse —entenderse— en una relación inextricable con los otros. En ese borde tan vasto que es la playa parece que aprendemos que, después de todo, estábamos acompañados. Desnudarse en la playa es un modo de reconocer este vínculo, esta intimidad de lo ajeno. Quizá por eso en Zambrano la confesión, como el arte digno de ese nombre, es tan próximo al sueño: un sueño creador, y no creado.

Tales cosas aprendí en aquella playa onírica de plástico y pájaros. La confesión desviada del arte da cuenta de los modos en que los otros me escriben, me atraviesan y me encarnan. Si le corresponde algún tiempo, este no es el de la biografía, que va componiendo los individuos, ni el de la cronología, que va tramando el relato de la historia: antes bien, es el tiempo del verano o el de la infancia, una desmesura del tiempo, el tiempo que al tiempo le falta, el tiempo de las suspensiones. Por ello en el arte reconocemos la extranjería, y salimos cambiados porque ya no podemos ser lo que éramos, porque nos deshacemos como individuos para abrazar esa multiplicidad que nos alienta.

De ahí que no se trate de intención o de acción, de obra o de palabra, de propiedad o sujeto. Antes bien, se trata de los vínculos que levantan todo ello, y que conforman los bordes —las playas— entre yo y los otros, mi tiempo y el tiempo. Salir a la playa, estar fuera de sí, asomarse a los márgenes de uno: el éxtasis es la forma de la experiencia tanto en el arte como en los sueños. No hay, entonces, confesión que no sea confesión desviada: uno solo confiesa lo que no sabe, habla de sí sin decirse, porque habla del otro para hablar de sí: el otro habla a través de él, y de ahí la pasión y el secreto, el paréntesis y la falta de nombre. Untitled (Perfect Lovers) son dos relojes que casi se sincronizan, dos círculos que casi se tocan, dos tiempos que abren, en su conjugación, una experiencia nueva: el don del sueño, el tiempo regalado. ¿Volveremos a vernos el próximo verano?, se dicen las amigas al despedirse. Se miran y no contestan.

«El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante», reza uno de los 58 indicios sobre el cuerpo de Jean-Luc Nancy (§12). Es así como acudí a la playa evocada de Gonzalez-Torres, y como entiendo la confesión y el arte: como la escucha de un cuerpo. ¿En qué tiempo, con qué signos, con qué ritmo nos habla?

Tras su visita, he pensado largamente en esta exposición, que Tanya Barson comisarió para el MACBA en 2021. Se tituló «Política de la relación».

Huelga decir ( )

Arte longa vida breve

Escravo se não escreve

Escreve ó não descreve

Grita grifa grafa grava

Uma única palavra

Augusto de Campos

,

«Greve» (1961)

Según cuenta Pascal Quignard, el emperador Tiberio murió asfixiado a manos de Macrón en el año 37 después de Cristo. Para asesinar al emperador, Macrón se sirvió de los colchones en que aquel descansaba: apretándolos contra su garganta, hizo primero salir todo el aire que el durmiente guardaba en sus pulmones para luego no dejarlo entrar más. Al arrebatarle a Tiberio el gobierno de su respiración, Macrón no solo había acabado con su vida tras una plácida siesta, sino que había hecho de su cuerpo entero un fuelle, una caja de resonancia, un instrumento: matar y respirar se habían confundido en un extraño canto, la melodía de la asfixia. Extraer el sonido de un gran vientre, hacer de los pulmones y otros órganos un resonador insólito constituye, explicaba Quignard (2012: 55, 75-78), algo así como la esencia de la música: pararse a respirar, parar a respirar, hacer del cuerpo un fuelle y reconocer el hueco o la holgura que siempre ha sido.

Macrón hizo música con Tiberio, pero también hizo huelga. Y no solo porque una huelga consiste en desarmar un gobierno o sofocar un poder, sino porque es una práctica del vacío, esto es, de la holgura: hacer huelga, holgar, es abrir un espacio de posibilidad, encontrar una vía por la que pase el aire. Todo aquel que huelga, huelguistas y holgazanes, se reconoce, en su práctica anonadante, como un respirador. La huelga es aquella estrategia, al son de Macrón, con la que uno alcanza el grado cero del cuerpo, ese en el que su torso no es más que una oquedad o un fuelle, aquel en el que él, o ella, ya no son ni él ni ella, ni nadie, sino tan solo una singular máquina de respirar. Así lo había entendido Duchamp, y así lo sabía también Carla Lonzi, que le decía a su marido en Vai pure: «No estoy registrada en ninguna parte, soy aire que habla» (cit. en Fontaine, 2020: 297). La metafísica de la pereza es una política de la respiración, o una poética del aire. Por eso es tan ligera.

Corominas reconoce en su diccionario esta vinculación etimológica de la huelga con el aire. La ascendencia del término «holgar» se remonta al latín tardío follicare, que deriva de follis, que es un fuelle. Tenía la acepción de «ser holgado» a propósito del calzado y las ropas anchas, y también la de resollar y jadear. Ambas versiones de la misma palabra coincidían en la primera acepción castellana, que aludía al ocio y al descanso en la imagen de un caminante que, exhausto, detiene su marcha para respirar tranquilo. Y también a los vestidos del ocio, siempre más cómodos, por holgados, que las prendas de vestir. Con esta sintonía del aire y los espacios vacíos que necesita para abrirse paso, desde el fuelle hasta hoy, la huelga y la holgura, el huelguista y el holgazán han venido reposando y paseando por los mismos senderos. Bien se entenderá, huelga decir, que estas prácticas del vacío reconocen una disidencia y una resistencia pasiva no solo en manifestaciones, marchas, sentadas o huelgas generales, sino también en cualquier práctica que nos haga holgar: allá donde se abra un hueco para que pase el aire, sea en las palabras, sea en nuestros nombres, en nuestras casas o en las plazas, allí habrá huelga. A fuerza de follar, allí donde no asfixie ni el sentido, ni la identidad, ni la función o el trabajo, habrá música, esto es, respiración, esto es, huelga. Cada vez que haya un hueco, ni que sea una grieta o una falla, cada vez que pueda, por un momento, no hacerse nada, el poder cederá su lugar a la potencia, el límite a la oquedad, y lo lleno a lo vacío. Solo las cosas vacías

flotan y se elevan.

«¿Qué hay en el mundo que no se levante?», se preguntaba Rancière hace unos años. «Es ahí donde se reconoce la vida: el latido bajo la piel, la respiración que levanta imperceptiblemente una sábana [...]» (2016). En esa gran respiración Rancière encontraba el gesto que recorría los alzamientos y rebeliones del mundo contemporáneo. Sin embargo, tan de pie y tan erguidos como vivimos, tan henchidos con que ocupamos con todo lo que tenemos nuestro lugar de trabajo, tan atentos y disciplinados, el aire contenido, como esperamos la llamada o el mensaje, enteramente disponibles y hasta en medio de la noche; tanto como aguantamos la respiración en el esfuerzo constante de ganarse la vida, se diría que la pregunta desde la que pensar la insurrección hoy no es, como quería Rancière, ¿cómo levantarse?, sino más bien, y por fin, ¿cómo tumbarse? ¿Qué hacer para que salga el aire? ¿Cómo dejar de hacer?

¿Qué hay en el mundo que no se tumbe? Es ahí donde se recrea la vida. El fuelle que se cierra para avivar la música o el fuego, la espalda entumecida que cae los domingos en la cama, el fruto maduro, tan turgente, que abandona el yugo de la rama y cae pesado, en verano, gustoso de reventarse en el suelo o explotar en la boca, los ojos que no sueñan si no se tumban. Es cierto que cuando las cosas o los cuerpos se levantan, el aire entra, pero para que resuenen y nazca la música, también tiene el aire que salir. Sí inspirar, pero necesariamente también, para no rajarnos de punta a punta como una vela vieja, ¿cómo expirar? ¿Cómo no hablar? ¿Cómo no hacer? ¡Cómo no, huelga decir!

La huelga es ese momento en que la vida se tumba, en que dice no a cualquier cosa que no sea respirar y hacer sonar el aire, en que literalmente no se hace nada, ni se dice nada, ni se sirve a nada. A veces la huelga consiste en volverse extranjero —y Jeanne Moreau era una huelguista—, a veces consiste en generar un afuera del sujeto en el seno mismo de la subjetividad —y Agnes Martin, poco más que el pomo de una puerta, era una huelguista—. A veces es tan solo seguir hablando pese a que no haya nada que decir, o precisamente porque ya se ha dicho demasiado y es necesario soltar aire, exhibir el lenguaje como un medio más allá de toda

comunicación —y el holgazán balbucea o escribe, se hace poeta o mística: Anne Carson in the off hours—. En ocasiones también la huelga consiste en desocupar el lugar que con tanto ahínco nos asignan, en no querer ser uno mismo, en dejar de ser, por ejemplo, madre, objeto de deseo, buena esposa —entonces es Gena Rowlands en los films de Cassavetes la gran huelguista, y aquí la huelga, que es irrepresentable, linda, cuando se filma, con la locura—. Si en la huelga hay vacío, la huelga es casi silencio. Y casi silencio es secreto o reserva, singularidad, el derecho de no responder, o de responder no.

«Lo que me sorprende», decía Duras en una entrevista, «es que no escriba todo el mundo. Tengo una admiración secreta por la gente que no escribe» (1977: 11). Y aquí escribir consiste, como se leía en Écrire, en aullar sin hacer ruido, en una forma más de respiración. Y claro, lo que a Duras le sorprendía es que el mundo no respirara, que la gente se reconociera primero como ingenieros u oncólogos y no como respiradores, que el espejo les devolviera primero la imagen de un sujeto ahogado y no la de un viviente holgado, es decir, la de un aparato resonador: un cuerpo con un vacío en su centro que nada puede llenar, excepto el aire que circula como un soplo y se pierde. Todo lo que hay vivo tiende a la pereza, y aquí el término es un modo de decir «disidencia» o «resistencia pasiva» o «preferiría no hacerlo», o «lentitud» o «almohada».

En su texto clásico sobre la violencia, Walter Benjamin ofrece unas reflexiones sobre la huelga y sobre el derecho a la huelga. Su estudio permite una lectura materialista de todas las instituciones que constituyen el sistema representativo que articula una multitud como sujeto nacional. Benjamin valora que si el Estado, como también reconocían otros teóricos como Max Weber, es la institución que se caracteriza por ostentar el monopolio de la violencia y la coacción física legítimas, cualquier entidad que aspire a ejercer una violencia o posea una fuerza que no emane del Estado o no redunde en su conservación se tornará un enemigo directo del mismo: «La violencia, si no se encuentra en manos del derecho, lo pone en peligro, no mediante los fines que persiga, sino ya por el hecho de su mera existencia externa al derecho», sentenciaba Benjamin (2007: 187). Así, la violencia que constituye el Estado y que asienta su régimen no se llamará propiamente violencia, sino

seguridad, bienestar, protección: son sutiles gestos de ficción los que apuntalan la legitimidad de la violencia, si bien esta no persigue más fin que garantizar la posibilidad de ejercerse, la conservación de la estructura estatal. Cuando el fin es otro, la ficción cambia de dirección y la violencia se llama vandalismo, terrorismo, peligro, caos. Es su condición de medio para un fin lo que caracteriza la violencia estatal, en nada más se diferencia de las otras.

Derrida ya mostró en Force de loi (1994) que no hay una distinción prístina entre una violencia que instaura o funda el derecho y una violencia que lo conserva o lo mantiene: ambas son formas de una violencia mítica, que apuntala y da vigor al relato ficticio que envuelve la máquina biopolítica que es el Estado. También Benjamin señaló esta contaminación diferencial al describir la figura del policía como aquella que, en su aplicación de la ley (conservación), no podía sino decidir (instauración) la ley, hacer la ley y no solo hacerla valer. Así, el régimen policial, de factura estético-política, que despliega un Estado, desde su himno hasta su ejército, desde sus bailes regionales a sus tanques y a sus currícula de educación obligatoria, funciona con este sutil mecanismo en que un relato justifica a una violencia y una violencia hace efectivo un relato, un mecanismo en que cualesquiera cuerpos —palabras, telas, ritmos, personas— devienen un medio sujeto a un único fin, agotado o sofocado por un único fin, que es la fundación-conservación del sistema mismo de derecho que los comanda. Aquí la vida se niega una y otra vez para fundar en su sacrificio este orden estatal, que nos atraviesa en cuanto nos reconoce como sujetos de derecho o como ciudadanos, en cuanto nos asigna una posición en el sistema sexo-género, en cuanto se nos exige un rendimiento: son formas todas de contener el aire, de aguantar la respiración, de levantar un nombre a fuerza de hincharlo.

Así las cosas, Benjamin observa que es la clase obrera el único sujeto jurídico que, aparte del Estado, tiene reconocido un derecho a la violencia, a saber, el derecho a la huelga. Quizá sea porque la violencia que allí se ejerce es cualitativamente distinta de la violencia mítica, pero lo cierto es que el Estado reconoce a la clase obrera como sujeto capacitado para hacer frente con su fuerza a la violencia del Estado o de la empresa. De este modo, la huelga revela

la función de la violencia en el seno del Estado, a saber, su capacidad para fundamentar y modificar situaciones jurídicas (2007: 188). Nos muestra así que no existe un fundamento ontológico de la autoridad allende su pura performatividad, su autoposición, su poder o su crueldad. De ahí que Montaigne lo tildara de «místico». En la huelga se dice basta a la violencia estatal, se pone un límite a la violencia que constituye al sujeto.

Solo por existir, meramente por tener lugar, cualquier huelga, hasta la más ínfima, compromete la esencia misma del sistema policial que habitamos, igual que un mínimo pinchazo o una grieta imperceptible ponen en riesgo la integridad de un globo aerostático o la flotación de un barco. Por esas grietas sale el aire, se abre un espacio de posibilidad que estaba sometido a la efectividad de la identidad de un régimen político. Por ello, cada vez que un huelguista o un holgazán entra en juego, las estructuras estatales se apresuran a deslegitimarlo a través de su difamación: nunca verá nada que reclamar allí donde lo reclaman, los encuentra vagos, o locas e histéricas, o poco curtidos, les despoja de la razón que una vez les reconoció sin asumir que no se trata de razón, sino de la violencia en cuyo nombre se ejerce.

Cuando los huelguistas aspiran a reformar un aspecto u otro del sistema legal, su fuerza es igual que la del Estado: una violencia mítica que busca ser medio para ampliar o modificar un espacio legal. Pero en otras ocasiones, que Benjamin reconoce en la huelga general proletaria que describe Sorel, la única aspiración de la violencia es destruir el poder del Estado, revocar o destituir la violencia mítica que lo levanta. De ahí que tal huelga se denomine anarquista (2007: 197), pues su único cometido es desactivar el poder esencial al Estado: destituir su principio esencial, denegar un servicio o servidumbre, tumbarse al fin para alcanzar la horizontalidad en toda su potencia. Esta segunda violencia, que Benjamin tilda de «divina», es letal e incruenta: consiste en ahogar al poder, como Macrón a Tiberio, liberando todo su aire y, con él, hacer más respirable el espacio político.

En este sentido, la huelga no está del lado del poder, sino del lado de la potencia: no del lado de la eficacia, sino del lado de la posibilidad. La huelga libera un cuerpo de los fines a que se somete

y hace de él, de nuevo, un puro medio, un medio sin fin: un respirador, una oportunidad para la música. En la huelga se presenta la mera mediatez de todos los medios sociales, todo aquello que un cuerpo puede y que nadie todavía sabe. De ahí que la nada que trae la huelga sea negación de fines, pero no privación. Antes bien, es la plasticidad de la materia, holgada de formas y de identidades.

Cada vez que un cuerpo se niega a ocupar el volumen que le es asignado, hay una huelga en curso. Puede que sea microfísica o masiva, pero siempre hay un gesto anarquista, un holgamiento que destituye las estructuras del poder, exhibe la violencia que las sustenta y da lugar a un espacio en blanco todavía por escribir. El lenguaje huelga decir cuando es poesía, el cuerpo huelga producir cuando baila, una fuerza no-violenta los recorre, una agresividad pacífica, al decir de Butler, sustenta cada rechazo a la asfixia. La huelga no constituye, sino destituye; no dice, sino que canta, allí donde canto y silencio son lo mismo; no actúa, sino que danza o duerme, y en ella la vida se tumba. En Sauve qui peut (la vie), Godard citaba a Marguerite Duras al confesar lo siguiente: «Hago películas para ocupar mi tiempo. Si tuviera la fuerza de no hacer nada, no haría nada. Es porque no tengo la fuerza para no ocuparme de nada que hago películas. [...] Es lo más verdadero de todo lo que puedo decir sobre mi trabajo» (Duras y Porte, 1977: 11). La huelga encarna esa «fuerza de no hacer nada», es la fuerza para rendirse.

En cada gesto, pues, en que la medialidad de los cuerpos exceda o se libere del ámbito de sus fines, habrá una huelga en juego. Contra cualquier forma de sentido, sea una ley, una norma, un género, una función o un nombre, toda vez que haya exceso habrá huelga. De ahí que, como ha vindicado Barbara Stiegler (2020: 120-130), un pensamiento de la huelga exige concebir un nuevo materialismo, un materialismo aleatorio (Althusser) o quizá mágico (Federici), un materialismo salvaje (Lezra) en que la multitud y su ritmo imprevisible encuentren un camino o un cauce que desborde las lógicas de la propiedad y la productividad, en que lo híbrido y lo contaminado, lo excesivo y lo mestizo limiten el alcance de cualesquiera identidades. Y de ahí que este materialismo extienda la huelga como un gesto estético-político más allá de las plazas o las

manifestaciones masivas, más allá de la clase obrera o de cualquier forma de sujeto para vindicarla como una afirmación del cuerpo, como una clave de lectura de la realidad que dé prioridad siempre a la vida. Por ello las huelgas del siglo

xxi

adoptan formas que confunden arte y activismo, performance y manifestación, y así liberan su potencia el colectivo Lastesis, las Femen, el manifiesto errorista, las Pussy Riot, las marchas BLM, la manifestación de hologramas en Madrid contra la Ley Mordaza, las mareas de pañuelos verdes en Chile y Argentina, las huelgas por el clima, las iconoclasias decoloniales.

En esta línea, el colectivo (an)artista Claire Fontaine, de ascendencia duchampiana, ha acuñado el concepto de «huelga humana» (2020) para nombrar esa práctica destituyente cuya extensión excede las dinámicas institucionales. «El concepto de "huelga humana" que hemos elaborado», dicen, «ha sido concebido para dar legibilidad política a los comportamientos de rechazo desplegados fuera del campo estrictamente profesional. [...] Una huelga es, ante todo, un acto de desubjetivación, una distancia tomada con relación a la manera en que la profesión, el género, la clase y la raza de tal o cual son percibidos» (2020: 304). La huelga humana nombra así el conjunto de prácticas que desactivan la economía libidinal neoliberal que impone formas de afectividad basadas en la competitividad y la productividad. Estas huelgas microfísicas son vectores de inutilidad que contribuyen a la invención de un nuevo imaginario para concebir el cuerpo más allá de su visión operativa y organizada. La huelga humana compromete la vida en su integridad, busca liberar un espacio de posibilidad en que la vida pueda desarrollarse por medios insólitos y nuevos. Claire Fontaine lo llama «el arte de crear la libertad», donde «libertad» no es sino un haz indefinido de nuevos usos posibles del cuerpo. Así, la fuerza de no hacer nada que reconocía Duras y que se libera en la huelga es fuerza-lucha, pero es también fuerza-amor, fuerza-sueño, fuerza-esperanza (Fontaine, 2020: 306). La huelga humana es una huelga emocional, y de ahí que Claire Fontaine reconozca en la huelga feminista el mayor de sus exponentes: es el primer movimiento, sostiene, «en invertir el campo existencial al

completo, en politizar las relaciones sexuales, la amistad, el trabajo invisible, la vida en su totalidad» (306). De esta forma, la huelga es un dispositivo de desinterpelación, la destitución del poder soberano que levanta un sujeto jurídico.

Con la huelga feminista, hay al menos dos violencias instituidas que son contestadas y depuestas: de un lado, objetivo clásico de las huelgas, las «mujeres» se vindican aquí como proletarios del proletario, como obreras cuyo trabajo de cuidados y reproducción sostiene un espacio estatal capitalista y, a la vez, queda excluido de la esfera de su reconocimiento: protestan porque la explotación gratuita de sus cuerpos se les impone como un estatuto intrínseco a su género y se justifica en nombre del amor, la ternura y las virtudes de la buena madre y esposa. La huelga feminista da visibilidad a esta explotación y exige una sociedad que no esté marcada por una división sexual del trabajo implícita en un reparto heteropatriarcal. De otro lado, y de modo más esencial, la huelga feminista viene a abrir una grieta y una holgura en la identidad habitual del sujeto «mujer» para deponer las violencias que lo configuran en un sistema androcentrado: trata de destituir las interpelaciones de sexo-género que constituyen a un cuerpo como un sujeto perteneciente al «segundo sexo», en los términos en que Bottici (2021) reformula la expresión clásica de Beauvoir, para cuestionar la desigualdad de las condiciones materiales que sustentan esas vidas y la violencia que las moldea. En este sentido, la huelga feminista libera el deseo de una necesaria posición de género y reclama para él una danza, una coreografía, una gramática de la diferencia sexual.

La huelga humana, la lógica destituyente que encierra cualquier huelga anarquista, señala Claire Fontaine, es muy similar a la producción de un ready-made: un objeto deja de ser instrumento, pierde su funcionalidad y exhibe un conjunto de posibilidades inexploradas como medio. Así, pensar desde el cuerpo y desde la vida comporta desplegar una política y una estética de los medios sin fin, en que está en juego la afirmación de una potencia. Por ello reconocía Derrida que había una posibilidad de huelga en toda lectura interpretativa, esto es, el derecho de suspender la autoridad de cualquier norma de lectura que hace a un texto pertenecer a un género u otro, activar unos u otros protocolos, suponer unos efectos

u otros (1994: 91-92). La deconstrucción, como destitución, habría de ser ese acontecimiento en el que un texto, en cada lectura, se declara en huelga de las ideas o argumentos que debería cargar. De este modo, se reescribe o se reinventa, explica y confiesa otras cosas, se vuelve otro de sí. La huelga reconoce un gesto político toda vez que en cine, en poesía o en pintura se holgazanea, se deja de comunicar o transmitir, se comienza a pensar porque se dice no.

Si se sigue la estela de Derrida y Hamacher, y se leen los desarrollos benjaminianos sobre la violencia desde la terminología de la speech act theory que Austin acuñara en los años sesenta, la instauración de un sistema de derecho habría de considerarse como un acto performativo absoluto y pre-convencional, un acto de habla que produce positivamente un nuevo sujeto jurídico-político, un Estado, que genera retrospectivamente un relato ficticio como su fundamento: la gloriosa historia que le ha hecho brillar en el presente, con sus gestas y sus héroes, unas costumbres para repetirla y tantos otros rituales que justificarán la reproducción de ese acto performativo inaugural. Es la firma, pues, la que produce al signatario, como Derrida recordara en Otobiographies (1984) al analizar la Declaración de Independencia de los Estados Unidos: no hay un «pueblo» sino después de que un texto lo nombre, del mismo modo que no hay ningún sujeto antes de que su forma adquiera consistencia a través de una miríada de asignaciones lingüísticas que le enseñen una lengua, le den un nombre y le atribuyan un género, una raza y una clase, como Butler ha explicado. La potencia de un cuerpo es reducida a una realidad efectiva, a una obra, y todas las demás posibilidades la acompañan, invisibles, como una potencia negativa que, si bien difícilmente se advierte, nunca se desvanece del todo.

De este modo, los teóricos de los actos de habla muestran cómo trabaja el lenguaje, cómo obra y produce nuevos estados de cosas. Reconocen también que no hay nada de esencial en ellos, sino que su factura es convencional. Y si la performatividad explica la operatividad del lenguaje y su ejercicio en la institución de órdenes simbólicos y sistemas de poder, la huelga habría de señalar su inoperancia: no la posición, sino la deposición; no la tesis (posición), sino la atesis; no la conformación, sino la a-formación. En suma, la huelga no es performativa, sino aformativa, como

reconoce Hamacher (2018: 186). No conforma ni configura, no construye, sino que deforma, deshace, deconstruye: deshincha y tumba, huelga el decir. La huelga devuelve al lenguaje a la esfera del entendimiento, donde este es un puro medio y sus posibilidades no están secuestradas por ninguna violencia.

Así, como observa el filósofo, «quien habla no instaura, y no instaura ni verdad ni derecho, sin estar él mismo expuesto en la mediatez del lenguaje a una destitución que no conoce una orientación en valores de verdad preinstaurados. Quien habla (está) aformado» (192). Lo aformativo es así como un espectro que acompaña silenciosamente a cada acto lingüístico, que puede interrumpirlo y liberarlo de su propósito instituyente. Es, quizá, el parásito o el resto de posibilidad que no se empleó en la obra, pero que sigue estando disponible, casi sin verse. De ahí que una huelga requiera imaginación, la imaginación de una libertad inconcebible, loca y delirante en el seno de las convenciones que quiere revocar. De ahí que toda huelga sea inmunda, y venga de otro planeta para desvelar las demencias que en el nuestro pasan por cordura. Una huelga es, sobre todo, una pereza del cuerpo, un dispositivo para tumbarse, porque bien podemos hacer mil cosas y proclamar otras tantas, pero a veces preferimos no hacerlas. Quizá hoy las prácticas de la libertad no pasen por inventar más protocolos de acción, sino por tratar de holgar todos los decires y las identidades; quizá no consistan en volverse ilimitados, sino en conocer nuestros límites y cuidarnos de la exigencia de superarlos. Quizá no se trate de ganar una carrera, sino de avanzar despacio, incluso ir hacia atrás y recuperar la vida que hemos perdido. Wittgenstein escribió que la carrera de la filosofía la ganaba siempre el más lento.

Con su estudio sobre la huelga, Benjamin vindicó para nosotros un eminente derecho zanguango. Antes que él, Paul Lafargue proclamó el derecho a la pereza en 1883 para desmontar el dogma desastroso del trabajo. El derecho al trabajo, explicaba Lafargue, es uno de los Derechos del Hombre, concebido por los «abogados metafísicos de la revolución burguesa» (2016: 47), que no hace más que conducir a los hombres a su embrutecimiento y decadencia. Lafargue lo calificaba como un vicio que hace, de los cuerpos, desechos de la explotación capitalista, un vicio que agota sus fuerzas y acaba con todas sus bellas facultades, «para dejar únicamente en pie la locura

furibunda y lujuriosa del trabajo». Como ocurría con la huelga emocional, una de las vindicaciones del derecho a la pereza es liberar una fuerza-amor que está presa en quien vive apasionado por su trabajo y a él somete todo lo que tiene, hasta ser poco más que un latido insomne.

Ambos derechos, la pereza y la huelga, constituyen no solo formas de emancipación, sino el esfuerzo por establecer un límite absoluto al capitalismo en su avance voraz y expansivo hacia todas las dimensiones de la vida. En ambos casos, se defiende como inexplotable y no consumible una fuerza y una potencia que habría de redundar en la vida y no sacrificarse a ningún fin trascendente a ella. Ambos derechos responden a la pregunta sobre cómo tumbarse, y por ello Paul Lafargue, como haría después Bertrand Russell en su Elogio de la ociosidad (2004 [1932]), concretaba su derecho zanguango en una reducción sustantiva de la jornada laboral, con la consiguiente ampliación del tiempo de ocio y descanso. Otros derechos zanguangos podrían proclamarse, como el derecho a la jubilación, el derecho al sueño, el derecho al descanso. Serían límites para contener el avance del poder sobre la vida, la concreción de esa lucidez que a uno le brinda la pereza. En todos estos casos, no se trata de que el cuerpo esté exhausto y no pueda ya trabajar más, sino al contrario: se trata de que el cuerpo todavía puede no trabajar, y es esta resistencia, donde la vida no se traduce por completo a su operatividad, la que es irrenunciable y ha de protegerse a toda costa para que todo este inmenso tinglado valga la pena.

De este modo, si el derecho a la huelga y el derecho a la pereza constituyen modos de liberar una potencia, ambos son descendientes de una suerte de derecho de resistencia, un derecho a decir no, preferiría que no. Virno recuerda que el ius resistentiae, perteneciente al derecho medieval, se ejercitaba cuando un gremio, una comunidad o un individuo veían alteradas «ciertas prerrogativas positivas válidas de hecho o por tradición» (2003: 124-125). Así, quien ejercía este derecho buscaba defenderse de una transformación de su forma de vida, combatía la expropiación de modos de habitar un territorio. Así, el derecho a la resistencia, sea como huelga o como pereza, invoca una potencia negativa, no solo por decir no a una nueva conquista y sacrificio de la vida, sino

sobre todo por liberar una potencia que había quedado cautiva, invisible, en una obra u operación determinada. Por ello quizá, tanto Deleuze como Agamben (2019: 27, 29) reconocen que un acto de creación, si tal palabra aún significa algo, ha de ser siempre un acto de resistencia, esto es, una holgazanería. Se trata de buscar el hueco o la grieta, y no de estamparse contra el muro. Se trata de descubrir, en el muro, esa puerta que conduce a una habitación inesperada, o, como en aquel cuadro de Hopper (Rooms by the Sea), una puerta abierta directamente al mar.

Hay una peculiaridad en todos estos derechos. De un lado, Lafargue reconocía que el derecho a la pereza forma parte de los «instintos naturales» (2016: 47) del ser humano. Por otro lado, si bien Benjamin no se pronuncia al respecto, sí lo hizo Rosa Luxemburgo en su texto de 1906 Huelga de masas, partido y sindicatos. A lo largo de sus exposiciones sobre las huelgas y manifestaciones de la Revolución rusa, Luxemburgo señala indirectamente dos rasgos característicos de toda huelga. El primero es su materialidad, esto es, su singularidad: «Es absolutamente imposible hablar de "la" huelga de masas, de una huelga esquemáticamente abstracta» (2015: 31). Cada huelga tendría una fisionomía incomparable, unas condiciones y unos conflictos concretos y no extrapolables: solo tiene sentido con relación a una situación sociopolítica definida. Pero, sobre todo, la singularidad de la huelga reconoce su espontaneidad: esta no puede preverse ni organizarse, y más aún, no puede representarse.

El segundo de los elementos que Luxemburgo atribuye a la huelga es una cierta condición natural, del mismo modo que Lafargue lo hacía con el derecho a la pereza. Si en Lafargue la vigorosa disposición natural a la pereza se veía corrompida por el tísico derecho al trabajo, para Luxemburgo la huelga es definida como un «medio natural», un «fenómeno histórico natural», o como «la forma natural y espontánea de toda gran acción revolucionaria del proletariado» (2015: 85-86). Si seguimos los desarrollos de Lafargue y Luxemburgo, la huelga y la pereza, eminentes versiones del derecho zanguango a la resistencia, constituyen la esencia de la naturaleza humana, mientras que el trabajo y las lógicas de la productividad vendrían a corromper tan gozosa salud originaria.

¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que la naturaleza humana, si tal espantajo existe, consiste en una huelga o en una resistencia pasiva, es decir, en un hueco o una grieta. Quiere decir que, en lugar de naturaleza, en el ser humano hay una holgura: falta la naturaleza. Si la huelga y la pereza cósmicas definen, como también querrían Malevitch o Simmel, la condición humana, ello no puede sino implicar que no hay tal cosa como una esencia o una naturaleza de lo humano. Antes bien, en su lugar hay una posibilidad, una apertura, una corriente de aire, una negatividad que resiste a definirse, sofocarse u ocuparse por completo. La metafísica de la pereza, así, da cuenta de un necesario inacabamiento del «fenómeno humano», sea este lo que sea, reconoce en nuestros cuerpos a un ser sin destino, sin naturaleza, sin nada que hacer. Por ello la inoperancia, como el feminismo, es poshumana o no es. El holgazanismo no es un humanismo. En lugar de un fundamento que defina lo viviente y organice jerárquicamente el planeta entero, prefiero vindicar la horizontalidad de la cama, la verdad de la tumbona: todo en la vida se tumba. Una metafísica de la pereza trata de pensar cómo se configura el espacio de los que viven juntos, porque duermen y se acuestan juntos.

Es en ese espacio, magna pereza, en el que puede existir una relación aneconómica, una relación propiamente política entre cuerpos, una celebración de la vida como posibilidad irreductible. La comunidad, escribió Jean-Luc Nancy, aparece más acá o más allá de la obra, no tiene nada que ver con la producción o el acabamiento, sino con la interrupción y el suspenso, esto es, con las singularidades que viven juntas. La comunidad «es simplemente su ser, su ser suspendido en su límite», dejó escrito en La communauté désœuvrée (1986: 78-79). Y bien sé que solo sobre ese límite se baila y se sueña.

Fiesta

«Siempre voto comunista»

Raffaella Carrà

,

entrevista en Interviú, junio de 1977

En demasiadas ocasiones, la izquierda ha sido más de vestir pana y jersey que licra con lentejuelas. Quiero imaginar una forma de revuelta en que el brilli brilli, las hombreras y el maquillaje, el charol, los tacones y el cuero sean el único vestuario apropiado. Una revuelta que sea como un baile, que se haga moviendo el culo, que vaya hasta abajo y luego suba. Quiero que la fiesta sea la más alta forma de revuelta.

Cuando comenzó a pronunciarse en castellano aflamencado, el término «huelga» dio lugar a la palabra «juerga». Con un poco de confeti y una guitarra, exhibió la huelga su más honda verdad, que es la verdad de la fiesta, esa experiencia en que un cuerpo descubre posibilidades que desconocía. Solo si se puede bailar, solo si las identidades y las posiciones ceden su lugar a la diferencia y el protocolo deviene improvisación, solo así, desde el cuerpo y la risa, podrá articularse la insurrección que viene.

Nosotros, los que deseamos, somos indeseables para nosotros mismos, constatábamos al comienzo de este ensayo. Indeseables por haber reducido el deseo a consumo y haber hecho de la satisfacción un trabajo. Con la vacación o el cansancio hemos tramado vías de escape y estrategias de huida, porque pensar es decir no, porque exigíamos un límite a la devastación, y la resistencia pasiva es un modo sublime de vindicar la vida y no someterla. Pero vivir es decir

sí, y esa santa afirmación requiere otra gramática del deseo. En una fiesta se ensaya otro modo de habitar el cuerpo, de erotizarlo, de volverlo deseable. En una fiesta se aprende a desear.

En los distintos procesos de colonización que sufrió Sudamérica durante siglos, primero se expropiaban las tierras y luego se expropiaban los cuerpos, explica Silvia Federici en Calibán y la bruja. La primera máquina desarrollada por el capitalismo, insiste, no es la máquina de vapor, ni el reloj, ni siquiera el alumbrado eléctrico de las ciudades. La primera máquina capitalista fue el cuerpo humano (2010: 201): cuerpo obediente, cuerpo disciplinado, organismo funcional, cuerpo esforzado, cuerpo austero y eficiente. El cuerpo, una performatividad específica del cuerpo, privada de tantísimos movimientos y de muchas de sus capacidades, es siempre el fundamento material que sostiene un sistema capitalista de explotación. Censurar bailes y ritos populares, prohibir encuentros colectivos y ceremonias extáticas fue siempre un modo de contener insurrecciones, de gobernar la población a través de la disciplina y la moralización de los cuerpos.

Y así la fiesta se ha concebido clásicamente como enemiga del trabajo y como opuesto de la productividad. No porque allí no se hiciera nada, sino porque se hacía demasiado: se volvía disponible un vigor y una energía del cuerpo que no estaba al servicio de la eficiencia, sino que traspasaba todos los límites de lo útil, al decir de Bataille (2005). La dimensión carnavalesca de la fiesta constituía una interrupción absoluta del orden económico y desorganizaba un colectivo a través de un gasto estructuralmente desmedido. Todos los recursos invertidos en la fiesta no contribuían ni a producir ni a reproducir un orden de cosas, sino que se derrochaban: comida y bebida en abundancia, bailes frenéticos hasta dejar al cuerpo exhausto e incapaz de rendimiento, orgías y viajes alucinados, trastornos de la percepción, mascaradas y sacrificios de toda suerte. La fiesta era el espacio de lo irrecuperable.

Pero lo que valía para una fase temprana del capitalismo no tiene quizá el mismo valor ahora, observa Pérez Royo (2019: 134-135). Hace tiempo que la sociedad disciplinaria dio paso a otra sociedad, la del rendimiento, que hace del exceso y el derroche un motor de hiperproducción. Si ello es así, el propósito de la revuelta ya no

consiste en dinamitar las constrictivas paredes del mundo, sino en salir de una fiesta infinita, dejar de bailar y abandonar esa coreografía que seguimos en todas partes y a todas horas. ¿Cómo dejar de consumir y agotar el cuerpo? ¿Cómo dejar de derrochar? Si ahora el gasto irrecuperable vertebra la lógica de la sociedad neoliberal, ¿cómo resignificar la jarana? ¿Cómo irse de fiesta?

En una fiesta tout s'arrête et tout recommence, celebraba Jacqueline Aubenas. Lo hacía en su contribución al número monográfico "Les femmes font la fête font la grève", publicado en el quinto de Les Cahiers du GRIF, de 1974. La huelga, después de todo, es, como la fiesta, una interrupción del trabajo, se razonaba en el editorial, y es en esa interrupción donde se hace oír la exigencia de la vida: tout s'arrête et tout recommence. Françoise Collin insistía en este rasgo de la juerga cuando narraba su «Petite fête Nº 3», sin signos de puntuación, como una praxis suspensiva:

On suspend la pluie on suspend son vol on suspend l'événement international on suspend sa pensée on suspend son souffle on suspend des lampions on suspend des guirlandes on suspend la guerre on suspend le préfet de police on suspend son miroir on suspend l'été on suspend son souffle on suspend son suspens [...]

Si afirmamos que una fiesta es, como una huelga, una práctica suspensiva en la que la exigencia de la vida se hace audible, la concepción de la fiesta como derroche resulta insuficiente y se vuelve necesario ampliar el imaginario juerguista. No censurar ni desmerecer los jolgorios que tanto nos han costado celebrar, no desdeñar ni el perreo ni el macrobotellón, ni el bakalao ni la rave, pues en el corazón de todas ellas, más allá de sus complicidades con una lógica neoliberal del estrés, hay también insurrecciones y desbordamientos, se abren grietas por las que aún puede escucharse la vida. No se trata de abandonar el party hard —todavía hay mucho que mover y remover—, sino de afinar el olfato para rastrear oportunidades festivas en los territorios más insospechados.

Entonces se encuentran fiestas diminutas y microfísicas por todas

partes, como parásitos que contaminan la cotidianeidad entera: fiestas solitarias, fiestas silenciosas, fiestas domésticas, fiestas callejeras, juergas bastardas, borracheras de agua mineral, fiestas de lectura, francachelas de todo tipo y a todas horas. No hay un único lugar ni una única música que sean festivos, basta una vocación petarda y una disposición lúdica del cuerpo para revolver por un instante las coordenadas de la vida. Allí donde todo se detenga y todo empiece de nuevo, allí habrá tenido lugar una fiesta.

Una fiesta, ya lo decía Luxemburgo de las huelgas, no puede organizarse del todo, ni la mejor planificación garantiza un festival memorable: solo después, una vez acabado, sea masivo o micrológico, se atestigua el acontecimiento festivo. «No recuerdo nada, pero no puedo olvidarlo», dicen quienes han festejado mucho. Y ello no necesariamente por las drogas o la mala memoria, sino porque en una juerga digna de ese nombre se hace experiencia de una diferencia, de una potencia del cuerpo que estaba vedada o se desconocía y que, por ello, requiere palabras y expresiones nuevas. Si una fiesta es un acontecimiento, toda fiesta exige una fiesta del lenguaje, toda juerga desafía y pone patas arriba el orden significante que nos sostiene. La pregunta por la fiesta se reformula: ¿cómo realizar, cómo performar la diferencia? Una fiesta habría de ser aquello que Hélène Cixous llamó la llegada a la escritura.

Una fiesta no se planifica, pero hay que saber aguardarla y velar por su llegada. Un desayuno puede ser una fiesta. Un paseo en coche puede ser una fiesta. Un vestido y una chaqueta pueden ser una fiesta. Una piscina y una cocina pueden ser una fiesta. En la era de la macrofiesta generalizada y la espectacularización del consumo, uno se vuelve selectivo y perspicaz y cultiva una lucidez de la pereza, esa sabiduría de la fiesta que le permite adivinar las grietas en los muros, las pistas de baile clandestinas, esas ocasiones en que la vida puede, al fin, recrearse.

Es así como Silvia Federici reconocía toda una filosofía en la danza. La danza, explicaba en un texto reciente (2016), «es una exploración e invención de lo que un cuerpo puede hacer: sus capacidades, sus lenguajes, sus articulaciones de los esfuerzos de nuestro ser». No se trata de que en la danza el cuerpo ponga todas sus energías al servicio de lo inútil, sino de que el cuerpo se torne

un espacio de diferencia: aspira a desidentificarse de sí mismo, deja de replicarse y explora, no es protocolario sino inventivo. Y esta experiencia de la diferencia trae alegrías y júbilos, pero también conlleva torpezas y ridículos, desconciertos y equívocos, inseguridades e incertidumbres: es el desvío y no el camino recto, la lógica del suplemento y el maquillaje, es la vereda lo que se transita.

Esta experiencia conlleva todo aquello que acompaña al aprendizaje, con la salvedad de que, en una juerga, a través de la danza, uno no sabe lo que va a aprender ni adónde se dirige. Por ello en una fiesta se exhibe, ante todo, una falta de técnica, una cierta ignorancia, un quiebro y un rodeo: solo la torpeza podrá salvarnos. En una fiesta, uno puede al fin ofrecer la mejor perversión de sí mismo. Estos devaneos no son algo censurable, sino un nuevo camino en el que se insiste hasta hacer con él un hábito, un registro, una nueva opción disponible. El jolgorio es la oportunidad de rearticular un reparto de lo sensible, de volverlo petardo, hibridarlo, alterarlo: todos esos movimientos, esas posturas, esas sexualidades y deseos que estaban excluidos son ahora redimidos, liberados a través de la danza. «Ma che sera / questa sera», cantaba la Carrà con un conjunto de top y minifalda de cuero negro y rodeada de bailarines con el pecho descubierto. «Dai facciamo / qualche cosa». Y reconocía después, con una gran sonrisa: «Non mi sembra / neanche vero».

Durante mucho tiempo el cuerpo ha sido un campo de batalla. La fiesta lo convierte en una pista de baile. Quizá, a fuerza de bailar y jugar, nosotros, los que deseamos, dejemos de ser indeseables para nosotros mismos.

Ser feliz significa poder percibirse sin horror.

Gratitud

Estoy feliz por haber escrito esta metafísica ociosa, justo antes del naufragio. Que un adicto al trabajo haya entonado una oda zanguanga tan larga es, como poco, una grandísima paradoja, y todo el mundo me lo recuerda. Pero creo que por eso ha de escribirse.

Quiero brindar por tamaña contradicción, y agradecer a todas las amigas y colegas que me han acompañado en este viaje y con quienes he aprendido a tumbarme. Me permito enumerarlas: Carlos Jaén, David Sanz, Pau Ferrandis, Luis Antón, Blanca Amorós, Aina Vidal-Pérez, Andrea Rivadulla, Marta y Jara, Helena Gaset, Laura Llevadot, Virginia Trueba, Ester Jordana, Paula Kuffer, Max Hidalgo, Ana Vidal, Marina Hervás, Ana Meléndez, los eternos Marta Soldado, Begoña Garayoa y Albert Jornet, los camaradas de Aula, y Laia, compañera de tantas fechorías.

Agradezco sinceramente a Laía Argüelles su complicidad y su confianza para escribir sobre una de sus piezas, y a María Medem por hacerse cargo de la portada con tanto gusto.

Muchas gracias también a Joan-Carles Mèlich, Mercedes Cebrián y Alberto Santamaría por leer este manuscrito y dedicarle unas palabras.

Quiero dar las gracias a las compañeras de NED Ediciones. Alfredo y su equipo han confiado siempre en mi criterio, y su generosidad ha sido un espacio privilegiado en que pensar y escribir. Gracias y gracias.

La «Fundamentación de la metafísica de la pereza» tuvo su primera versión como ponencia de la mesa redonda «Arts of Inoperativity», de la ACLA Annual Conference de 2021. Gracias a John Paul Ricco y a Michael Krimper por su paciencia y por acoger la propuesta.

El texto «Decreación» se escribió primero como podcast para comentar los dos cuadros de Agnes Martin que cerraban la

exposición «Sooo Lazy. Elogio del derroche», comisariada por Beatriz Escudero y Francesco Giaveri para CaixaForum Barcelona, y abierta al público del 26 de noviembre de 2020 al 18 de abril de 2021. Fue una gran suerte conocer a Beatriz y participar en el proyecto, refrescante y necesario.

Una primera versión del interludio sobre Felix Gonzalez-Torres se publicó bajo el título «Lo quiera o no, todo arte tiene algo de confesión desviada (Strange Bird)» en el número 451-452 de la revista Quimera, un volumen dedicado a María Zambrano y exquisitamente coordinado por Virginia Trueba.

El resto de textos no se ensayó antes.

Y eso es todo, aquí mi gratitud. Brindemos, queridas, antes de que se caliente.

Bibliografía

Agamben, G. (2019). Creación y anarquía, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

— (2017). El uso de los cuerpos. Homo sacer, IV, 2, trad. de Molina-Zavalía, R. y Costa, F., Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

— (2016). El fuego y el relato, Sexto Piso, Madrid.

— (2008). La potencia del pensamiento, Anagrama, Barcelona.

— (2005). Profanaciones, Anagrama, Barcelona.

— (2001). Medios sin fin. Notas sobre la política, Pre-Textos, Valencia.

— (1998). Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida, I, Pre--Textos, Valencia.

Akerman, C.; Cohen, M.; Export, V.; Gavron, L.; Gordon, B.; Ottinger, U. y Sander, H. (1986). Seven Women, Seven Sins, coproducción Alemania del Oeste (RFA)-Francia-Austria-Bélgica-Estados Unidos, ZDF.

Alloway, L. (1973). «Agnes Martin», en Artforum, vol. 11, n.º 8, abril. Consultado el 10/06/2021 en https://www.artforum.com/contributor/lawrence-alloway?page=3.

Althusser, L. (2012 [1970]). «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)», en Zizek, S. et al. (eds.), Mapping Ideology, Verso, Nueva York.

Aubenas, J. (1974). «Les fêtes, la fête, dé...faite, féfète», en Les Cahiers du GRIF, n.˚5, «Les femmes font la fête font la grève», pp. 24-26.

Austin, J. L. (1971). ¿Cómo hacer cosas con palabras?, trad. de

Carrió, G. R. y Rabossi, E. A., Paidós, Barcelona.

Barthes, Roland (2014). Roland Barthes par Roland Barthes, Éditions du Seuil, París.

— (2004). Lo neutro. Curso del Collège de France, 1978, ed. de Beatriz Sarlo, trad. de Willson, P., Siglo XXI Editores, México.

— (2002). Le neutre. Cours au Collège de France (1977-1978), Seuil-IMEC, París.

— (1977). Fragments d'un discours amoreux, Seuil, París.

— (1973). Le plaisir du texte, Gallimard, París.

Bataille, G. (2005). El Límite de lo útil, trad. de Arranz, M., Losada, Madrid.

— (1978). L'Expérience intérieure, Gallimard, París.

Blanchot, M. (1969). L'entretien infini, Gallimard, París.

Benjamin, W. (2011). Calle de dirección única, Abada, Madrid.

— (2007). «Hacia la crítica de la violencia», Obras II, 1, Abada, Madrid.

— (2006). Obra de los pasajes, en Obras, ed. de Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. vols. 5.1 y 5.2, trad. de Brotons Muñoz, A., Abada, Madrid.

— (1982). Infancia en Berlín hacia 1900, trad. de Wagner, K., Alfaguara, Madrid.

Berlant, L. (2020). El optimismo cruel, Caja Negra, Buenos Aires.

Boltanski, L. y Chiapello, È. (2011). Le nouvel esprit du capitalisme, Gallimard, París.

Bottici, C. (2021). Manifiesto anarcafeminista, trad. de Llevadot, L. y Valls Boix, J. E., NED Ediciones, Barcelona.

Butler, J. (2020). The Force of Nonviolence. An Ethico-Political

Bind, Verso, Nueva York.

— (2006). Vida precaria. El poder del duelo y la violencia, trad. de Rodríguez, F., Paidós, Barcelona.

— y Athanasiou, A. (2017). Desposesión: lo performativo en lo politico, trad. de Bogado, F., Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Cabanas, E. e Illouz, E. (2019). Happycracia: Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas, Paidós, Barcelona.

Campos, Á de (2016). Obra completa, ed. de Pizarro, J. y Cardiello, A., trad. de Álvarez, E., Pre-Textos, Valencia.

Carson, A. (2014). Decreación, Vaso Roto Ediciones, Madrid.

Certeau, M. de (1990). L'invention du quotidien. 1. Arts de faire, Gallimard, París.

Chacel, R. (1971). La confesión, Edhasa, Barcelona.

Cixous, H. (2006). La llegada a la escritura, Amorrortu, Madrid («La venue à l'écriture», en Entre l'écriture, Des femmes, 1986 [1976], pp. 8-55), París.

— (2003). Rêve je te dis, Galilée, París.

Coccia, E. (2021). Filosofia della casa, Einaudi, Turín.

Collin, F. (1974). «Trois petites fêtes pour cœur, pluie, bouffe et percussions», Les Cahiers du GRIF, n.°5, «Les femmes font la fête font la grève», pp. 21-23.

Comité invisible (2017). Maintenant, La Fabrique, París.

Corominas, J. (1987). Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, 3.ª ed., Gredos, Madrid.

Crary, J. (2015). 24/7: El capitalismo al asalto del sueño, Ariel, Barcelona.

Debord, G. (1967). La Société du spectacle, Gallimard, París.

Deleuze, G. (1993). Crítica y clínica, Anagrama, Barcelona.

Derrida, J. (2012). Pardonner. L'impardonnable et l'imprescriptible, Galilée, París.

— (2003). Voyous, Galilée, París.

— (1994). Force de loi, Galilée, París.

— (1987). Cine 2. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, trad. de Agoff, I., Paidós, Barcelona.

— (1984). Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre, Galilée, París.

— (1980). La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà, Flammarion, París.

— y Calle-Gruber, M. (2006). «Scènes de différences. Où la philosophie et la poésie indissociables, font événement d'écriture», en Littérature, vol. 2, n.º 142, pp. 16-29.

— y Ferraris, M. (1997). Il gusto del segreto, Laterza, Roma.

— y Malabou, C. (1999). La contre-allée, Louis Vuitton, París.

Duras, M. y Porte, M. (1977). Les lieux de Marguerite Duras, Les Éditions de Minuit, París.

Echaves, M., Gómez Villar, A. y Ruido, M. (eds.) (2019). Working Dead. Escenarios del postrabajo, Institut de Cultura, Centre Cultural La Virreina-Ajuntament de Barcelona.

Escudero, B. y Giaveri, F. (2020). So Lazy. Elogio del derroche, catálogo de exposición, Fundación «La Caixa», Barcelona.

Espai en blanc (2007). «La sociedad terapéutica», en Revista Espai en blanc, n.os 3-4.

Federici, S. (2016). «In Praise of the Dancing Body», en Gods and Radicals, s/n, 22 de agosto, trad. de Verde, J. Consultado el 25/07/2021 en http://brujeriasalvaje.blogspot.com.ar/ 2017/06/

en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html?m=1.

— (2010). Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria, trad. de Hendel, V. y Touza, L. S., Traficantes de Sueños, Madrid.

Fisher, M. (2019). «La privatización del estrés», en Echaves, M. et al. (eds.), Working Dead. Escenarios del postrabajo, pp. 177-197.

— (2017). Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?, Caja Negra, Buenos Aires.

Fondane, B. (2019). El lunes existencial y el domingo de la filosofía, ed. de Torné, G., Hermida Editores, Madrid.

Fontaine, C. (2020). La grève humaine et l'art de créer la liberté, Diaphanes, Zúrich.

Goldman, E. (2014). Viviendo mi vida, vol. 1, trad. de Useros, A., Capitán Swing, Madrid.

Goncharov, I. (2010). El mal del ímpetu, trad. de Ancira, S., Minúscula, Barcelona.

Hamacher, W. (2018). Lingua amissa, Miño y Dávila, Buenos Aires.

— (2011). 95 tesis sobre la Filología, Miño y Dávila, Buenos Aires.

— (1992). «Afformative, Strike», en Cardozzo Law Review, n.º 13, pp. 1133-1157.

Han, B.-C. (2012). La sociedad del cansancio, Herder, Barcelona.

Handke, P. (2016). Ensayo sobre el cansancio, Alianza, Madrid.

Hegel, G. W. F. (1989). Lecciones sobre la estética, trad. de Brotons Muñoz, A., Akal, Madrid.

Hernández, M. Á. (2020). El don de la siesta. Notas sobre el cuerpo, la casa y el tiempo, Anagrama, Barcelona.

Iglesia, A. M. (2019), La revolución de las flâneuses,

Wunderkammer, Barcelona.

Illouz, E. y Kaplan, D. (2020). El capital sexual en la modernidad tardía, Herder, Barcelona.

Jesi, F. (2013). Il tempo della festa, Nottetempo, Roma.

Johnston, J. (1973). «Of Deserts and Shores», en The Village Voice, n.º 31, 20 de septiembre.

Kierkegaard, S. (2019). La repetición. Temor y temblor. Escritos 4/1, Trotta, Madrid.

— (2017). La dialéctica de la comunicación ética y ético-religiosa, trad. de García Martín, J., Herder, Barcelona.

— (2016). Migajas filosóficas. El concepto de angustia. Prólogos. Escritos 4/2, Trotta, Madrid.

— (2006). Las obras del amor, Ediciones Sígueme, Madrid.

Kojève, A. (1954). «Les romans de la sagesse», en Critique, pp. 387-397.

Kraus, C. (2013). Amo a Dick, Alpha Decay, Barcelona.

Lafargue, P. (2016). El derecho a la pereza, Virus, Barcelona.

Laval, C. y Dardot, P. (2013). La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal, Gedisa, Barcelona.

Lazzarato, M. (2017). Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo: seguido de Miseria de la sociología, trad. de Bassas, J., Casus-Belli, Madrid.

Lejeune, P. (1994). El pacto autobiográfico y otros estudios, trad. de Torrent, A., Megazul-Endymion, Madrid.

Levinas, E. (2013). De l'existence à l'existant, Vrin, París.

Lipovetsky, G. (1990). L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain, Gallimard, París.

Lonzi, C. (2018). «Ausencia de la mujer en los momentos exaltadores de las manifestaciones masculinas», en Escupamos sobre Hegel y otros textos, pp. 117-119, Traficantes de Sueños, Madrid.

Luxemburgo, R. (2015 [1906]). Huelga de masas, partido y sindicatos, trad. de Aricó, J. y Rosenfeld, N., Siglo XXI, Madrid.

Lyotard, J.-F. (2015). Économie libidinale, Minuit, París.

Macherey, P. (1990). À quoi pense la littérature?, PUF, París.

Malevitch, K. (2000). La paresse comme vérité effective de l'homme, Éditions Allia, París.

Martin, A. (2005). Writings, ed. de Schwarz, D., Hatje Cantz, Stuttgard.

Marx, K. (2018 [1867]). El capital. Antología, trad. de Sacristán, M.; edición, selección y notas de Rendueles, C., Alianza, Madrid.

Montaigne, M. de (2009). Essais, 3 vols., Gallimard, París.

Mouffe, C. (2010). «The Museum Revisited», en Artforum, n.º 48, 10. Consultado el 20/06/2021 en https://www.artforum.com/print/201006/chantal-mouffe-25710.

Nancy, J.-L. (2018). Corpus, Arena Libros, Madrid.

— (2001 [1986]). La communauté désœuvrée, Christian Bourgois Editeur, París.

Nietzsche, F. (2012). Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, ed. de Garrido, M., Tecnos, Madrid.

— (1979). Más allá del bien y del mal, trad. de Sánchez Pascual, A., Alianza, Madrid.

Peran, M. (2016). Indisposición general: ensayo sobre la fatiga, Hiru, Hondarribia.

Perec, G. (2009). Un hombre que duerme, trad. de Cebrián, M., Impedimenta, Madrid.

Pérez Royo, V. (2019). «Corporalidades disidentes en la celebración. Fiesta y política en la escena contemporánea», en Hang, B. y Muñoz, A. (comps.), El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas, pp. 123-144, Caja Negra, Buenos Aires.

Queneau, R. (1978). Le dimanche de la vie, Gallimard, París.

Quignard, P. (2012). Lección de música, trad. de Cuesta, A., Funambulista, Madrid.

Rancière, J. (2016). «Un soulèvement peut en cacher un autre», en Soulèvements, Gallimard, París; Jeu de Paume, cit. en Soto Calderón, A: «La posibilidad de una imaginación política». Consultado el 10/07/2021 en https://revistadisenso.com/andreasoto/.

— (2011). «Política de la literatura», en Política de la literatura, trad. de Burello, M. G.; Vogelfang, L. y Caputo, J. L., pp. 15-54, Libros del Zorzal, Buenos Aires.

— (2010). El espectador emancipado, trad. de Dilon, A.; revisión de Bassas, J., Ellago Ediciones, Barcelona.

— (2008). Le spectateur émancipé, París, La Fabrique Éditions.

Raunig, G. (2019). «La huelga molecular-feminista. Sublimidad y tiempo-ahora en el capitalismo maquínico», trad. de España, K., en https://transversal.at/blog/la-huelga-molecular-feminista.

Rocco Lozano, V. (ed.) (2021). Glosario del fracaso, Ediciones Pensamiento, Madrid.

Rochefoucauld, F. de la (2012). Máximas, Akal, Madrid.

Rosa, H. (2019). Remedio a la aceleración. Ensayos sobre la resonancia, NED Ediciones, Barcelona.

Rosa, I. (2021). «Cansado de estar cansado de estar cansado», Eldiario, 26/02/2021, https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/cansado-cansado-cansado_129_7225585.html?fbclid=IwAR0f0RXBbksW094Zmi7gKUIwJUMQ15qV_Vjmwy1JNJVwYEcKpGPwAMUPnFU.

Rosler, M. (2017). Clase cultural. Arte y gentrificación, trad. de Jorge, G., Caja Negra, Buenos Aires.

Russell, B. (2004). In Praise of Idleness, Routledge, Londres.

Sabot, P. (2014). «Bataille, entre Kojève et Queneau: le désir et l'histoire», en Le Portique, 29, journals.openedition.org/leportique/2594, https://doi.org/10.4000/leportique. 2594.

Santamaría, A. (2018). En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo, Akal, Madrid.

Savonarola (2008). «Curriculum Mortis», http://conjunctural.blogspot.com/2008/08/curriculum-mortis.html.

Shapland, J. (2016). «Thirteen Ways of Moving to the Desert», en Pastelegram, «Elsewhere», 2016-2017. Consultado el 10/06/2021 en http://pastelegram.org/e/219#footnoteref5_g6r60q4.

Simmel, G. (2007). «Metafísica de la pereza», en Imágenes momentáneas, pp. 100-106, Gedisa, Barcelona.

Smith, C. y Kuwayama, S. (1997). «An interview with Agnes Martin». Consultado el 15/06/2021 en https://amara.org/es/videos/DIp7YbaSO9QX/info/interview-with-agnes-mar tin-1997/.

Sloterdijk, P. (2011). Estrés y libertad, trad. de Kuffer, P., Godot, Buenos Aires.

Smock, A. (2021). «Incompetence», ponencia del panel «Arts of Inoperativity», ACLA Annual Meeting, 8-11 de abril.

Solnit, R. (2020). Una guía sobre el arte de perderse, trad. de Ministral, C., Capitán Swing, Madrid.

Stiegler, B. (2020). Du cap aux grèves. Récit d'une mobilisation 17 novembre 2018-17 mars 2020, Verdier, París.

Stilinović, M. (2011). «In Praise of Laziness», en Atlas of Transformation. Consultado el 07/06/2021 en http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/l/laziness/ in-praise-of-laziness-mladen-stilinovic.html.

Thoreau, H. D. (2017). Caminar, trad. de Espasa, M., Angle Editorial, Barcelona.

Tiqqun (2009). «Una metafísica crítica podría nacer como ciencia de los dispositivos». Consultado el 03/03/2021 en https://tiqqunim.blogspot.com/2015/05/dispositivos.html.

Valle, A. J. (2021). «Hace falta mucha más fiesta», en Lobosuelto, 7 de diciembre, https://lobosuelto.com/hace-falta-mucha-mas-fiesta-agustin-jeronimo-valle/.

Van Zuylen, M. (2019). A favor de la distracción, trad. de Ainaud i Escudero, J., Elba, Barcelona.

Virno, P. (2003). Virtuosismo y revolución, la acción política en la época del desencanto, trad. de Sánchez Cedillo, R., Traficantes de Sueños, Madrid.

Walser, R. (2014). Jakob von Gunten, Debolsillo, Barcelona.

Weil, S. (2002). La gravedad y la gracia, Trotta, Madrid.

Woolf, V. (2014). Paseos por Londres, trad. de Moreno, L., La Línea del Horizonte, Madrid.

— (2008). Una habitación propia, trad. de Pujol, L., Seix Barral, Barcelona.

Zambrano, M. (2000). Hacia un saber sobre el alma, Alianza, Madrid.

— (1998) [1965]. El sueño creador, Universidad de Alcalá, Madrid.

— (1995) [1943]. La confesión: género literario, Siruela, Madrid.

Žižek, S. (2002). Welcome to the Desert of the Real! Five essays on September 11 and Related Dates, Verso, Nueva York.